تاریخِ ادبِ اردو

اٹھارویں صدی

ڈاکٹر جمیل جالبی

ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل۔ بی، پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈی۔ لٹ

جلدِ دوم

حصّہ دوم

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

"تاریخِ ادبِ اردو" کی جلد دوم آپ کے سامنے ہے۔
پڑھنے والوں کی آسانی کی خاطر اسے دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ یہ جلد، جو کم و بیش اٹھارویں صدی عیسوی کا احاطہ کرتی ہے، اپنی جگہ مکمل بھی ہے۔ اور اگلی پچھلی جلدوں سے پوری طرح مربوط بھی۔ جلد اوّل کے قارئین جانتے ہیں کہ مصنّف نے ادبی تاریخ نویسی کی بنیاد دوسروں کی آرا یا سُنی سنائی باتوں پر نہیں رکھی، بلکہ سارے کلیات، ساری تصانیف، کم و بیش سارے اصل تاریخی، ادبی و غیر ادبی ماخذ سے براہِ راست استفادہ کر کے روحِ ادب تک پہنچنے کی کوشش کی ہے اور پوری ذمہ داری و شعور کے ساتھ، کم سے کم لفظوں میں، اسے بیان کر دیا ہے۔
اگر "ادب" "زندگی کا آئینہ ہے تو ادب کی "تاریخ" کو بھی ایسا آئینہ ہونا چاہیے جس میں ساری زندگی کی روح کا عکس نظر آئے۔ مصنّف نے "تاریخِ ادبِ اردو" کو ایک ایسا ہی آئینہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ بنیادی طور پر انھوں نے "ادب" کو ادب کی حیثیت سے دیکھا ہے لیکن کلچر، فکر اور تاریخ کے تخلیقی امتزاج سے تاریخ ادب کو ایک وحدت، ایک اکائی بنانے کی کوشش بھی کی ہے۔ یہاں ادبی تاریخ کی سطح پر تحقیق، تنقید اور کلچر مل کر یک جان ہو گئے ہیں۔ تحقیق سے مصنّف نے حقائق و واقعات کی صحت و درستی کا تعین کیا ہے، تنقیدی شعور سے صحیح نتائج تک پہنچ کر تاریخی زاویہ دیا ہے اور کلچر سے ادب میں زندگی کے تنوع کو دریافت کر کے تفہیمِ ادب کے افق کو وسعت دینے کی کوشش کی ہے۔ آپ کو ان صفحات میں اسی لیے تحقیق میں تنقیدی شعور اور تنقید میں تحقیقی روشنی نظر آئے گی۔ یہی امتزاج "تاریخِ ادبِ اردو" کا نمایاں پہلو اور اس کی انفرادیت ہے۔

اٹھارویں صدی

ڈاکٹر جمیل جالبی

ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل۔ بی، پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈی۔ لٹ

جلد دوم

حصہ دوم

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۶

فوٹو آفسیٹ پرنٹرز، بلی ماران دہلی ۶

چوتھا باب

مرزا محمد رفیع سودا

مرزا محمد رفیع سودا[1] (۱۱۱۸ھ — ۴ رجب ۱۱۹۵ھ/۱۷۰۶ء — ۲۷ جون ۱۷۸۱ء) میر کے بڑے معاصر اور اردو زبان کے ان شعرا میں سے ایک ہیں جن کا نام اُردو شاعری کے ساتھ ہمیشہ زندہ رہے گا۔ ان کے والد مرزا محمد شفیع دہلی میں آباد تھے اور تجارت کرتے تھے۔[2] سودا دہلی میں پیدا ہوئے۔[3] والد کی وفات کے بعد جو ترکہ ملا اسے تھوڑے سے عرصے میں کھا پی کر برابر کر دیا[4] اور ملازمت اختیار کر لی۔ میر نے ''نوکر پیشہ''[5] اور قائم نے ''مصاحب پیشہ''[6] لکھا ہے۔ گردیزی نے ''سپاہی پیشہ''[7] لکھا ہے جس کی تصدیق سودا کے ایک قصیدے کے ان اشعار سے بھی ہوتی ہے:

کہی جاتی نہیں وہ مجھ سے جو اس ظالم نے
جس طرح کی مرے اوقات میں ڈالی ہل چل
لا بٹھایا مجھے گھر بار چھڑا لشکر میں
پال بے چوب تلے اپنے بغیر از پرتل

اس زمانے میں مغلوں کا فوجی نظام درہم برہم ہو چکا تھا اور اس پیشے کی حالت اتنی خراب تھی کہ لوگ ذریعۂ معاش کے لیے اسے اختیار نہیں کرتے تھے۔ ''مخمس شہر آشوب'' میں بھی سودا نے اس پیشے کو ترک کرنے کی وجہ یہی بتائی ہے کہ ع ''زمانہ دیکھ کے ہتھیار ہم نے ڈالے کھول''۔ اس سے یہ بات سامنے آئی کہ ابتدا میں سودا سپاہی پیشہ رہے اور پھر اسے ترک کر کے ملازمت و مصاحبت کا پیشہ اختیار کر لیا۔ سودا کے بچپن، ان کے خاندان، ان کی تعلیم و تربیت کے بارے میں معلومات محدود ہیں۔ شاہ کمال نے ''مجمع الانتخاب'' میں لکھا ہے کہ سودا کی والدہ نعمت خاں کی بیٹی تھیں۔[8] سعادت خاں ناصر نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''مادرِ گرامی ان کی دختر خجستہ اختر خاندانِ نعمت خاں عالی میں سے ہے۔''[9] قاضی عبد الودود نے عنایت خاں راسخ خلف لطف اللہ خاں

صادق (جو سودا کا ہم عصر اور امرائے دہلی سے تھا) کے ایک قلمی رسالے ''ذکر مغنیان ہندوستان بہشت نشان'' کا ذکر کیا ہے جس میں سودا کو مرشد قلی خاں کا نواسہ لکھا ہے۔[10] لیکن ان دونوں باتوں کی کسی اور ذریعے سے تصدیق نہیں ہوتی۔ میر، گردیزی اور قائم کے تذکرے اس سلسلے میں خاموش ہیں۔ ایک ایسے معاشرے میں، جہاں خون کا رشتہ بڑی اہمیت رکھتا تھا، نعمت خاں عالی یا مرشد قلی خاں کا نواسہ ہونا کوئی ایسی غیر اہم بات نہیں تھی جس کا ذکر سودا کے معاصر تذکرہ نگار نہ کرتے۔ سودا کے اس شعر سے بھی نعمت خاں سے قرابت داری کی تردید ہوتی ہے:

کم ہے ناصر علی سے نعمت خاں اس سے مرغوب تر ہے اس کا خیال[11]

سودا کی اولاد میں صرف ایک بیٹے مرزا غلام حیدر مجذوب کا ذکر آتا ہے۔ قائم نے لکھا ہے کہ ''نور بصر میاں غلام حیدر ہمارے حضرت مرزا صاحب کے خلف الرشید ہیں۔''[12] میر حسن نے ''خلف استاد استاداں مرزا محمد رفیع سودا'' کے الفاظ میں ذکر کرکے انھیں خاموش پسند، کم گو، دیر آشنا لکھا ہے۔[13] مصحفی نے ''پسر خواندہ مرزا رفیع'' لکھا ہے اور لکھنئو میں ان سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔[14] قدرت اللہ قاسم نے ''سرآمد شعرائے فصاحت مرزا محمد رفیع سودا کے متبنیٰ''[15] لکھا ہے۔ مجذوب نے دو دیوان میر کے جواب میں لکھے تھے[16] اور ایک شعر[17] میں میر کو للکار کر خلفِ سودا ہونے پر اظہارِ افتخار بھی کیا تھا:

اے میر سمجھیو مت مجذوب کو اوروں سا
ہے وہ خلفِ سودا اور اہلِ ہنر بھی ہے

ان شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سودا کے کوئی اولاد نرینہ نہیں تھی اور انھوں نے غلام حیدر مجذوب کو گود لے کر بیٹے کی طرح پرورش کیا تھا۔

سودا کا سالِ پیدائش بھی ایک بحث طلب مسئلہ ہے۔ محمد حسین آزاد نے سودا کا سالِ پیدائش ۱۱۲۵ھ دیا ہے[18] اور ان کا ماخذ ''خوش معرکۂ زیبا'' ہے جس میں لکھا ہے کہ ایک فقیر روشن ضمیر نے فرمایا تھا کہ ''حیات و عمر تخلص کے ہم عدد ہوگی''۔[19] لفظ سودا کے عدد ۷۱ ہوتے ہیں۔ سودا کی وفات ۱۱۹۵ھ میں ہوئی۔ اگر ۱۱۹۵ میں سے ۷۱ نکال دیے جائیں تو ۱۱۲۴ ہوتے ہیں جس میں ۱۱۹۵ کے سال کا ایک جمع کرنے سے سالِ ولادت ۱۱۲۵ھ ہوتا ہے۔ شیخ چاند نے سالِ ولادت ۱۱۰۶ھ دیا ہے۔[20] جو اس لیے غلط ہے کہ انھیں ''مخزن نکات'' کی اس عبارت کو سمجھنے میں، جو ابو طالب کے ذیل میں دی

ہے[۲۱]، تسامح ہوا ہے۔ سودا بہادر شاہ اول کے لشکر میں نہیں، بلکہ ان کے چچا، جیسا کہ قائم کے الفاظ ''عم بزرگوار رفیع صاحب'' سے واضح ہوتا ہے، شامل تھے اور ابو طالب جب اپنی جاگیر کے کسی کام سے شاہجہان آباد آئے تھے تو ''سابقہ آشنائی'' کے باعث ان کے چچا کے پاس ٹھہرے تھے۔ محمود شیرانی نے سالِ ولادت ۱۱۱۸ھ و ۱۱۲۰ھ کے درمیان بتایا ہے۔[۲۲] فائق رامپوری نے بھی یہی سال دیے ہیں۔[۲۳] قاضی عبد الودود نے لکھا ہے کہ سودا ''۱۱۱۵ھ و ۱۱۱۸ھ کے مابین پیدا ہوئے۔''[۲۴] ایک اور مضمون میں لکھا ہے کہ ''سودا ۱۱۱۸ھ کے لگ بھگ پیدا ہوئے۔[۲۵] ایک اور مضمون میں سودا کا سالِ پیدائش ۱۱۲۸ھ لکھا ہے۔[۲۶] ڈاکٹر خلیق انجم نے ۱۱۱۵ھ — ۱۱۱۸ھ لکھ کر ۱۱۱۸ھ کو تسلیم کیا ہے۔[۲۷] رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ ''بارہویں صدی کے دوسرے یا تیسرے عشرے میں ان کی ولادت ہوئی۔''[۲۸] مختلف سنین کے اس غبار میں سودا کا سالِ ولادت متعین کرنا دشوار ضرور ہو جاتا ہے لیکن بعض شواہد ایسے ہیں جن کی روشنی میں راستہ نظر آنے لگتا ہے۔

میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''فقیر اکثر ان بزرگوار کی خدمت میں حاضر ہوتا ہے۔ مجھ پر بہت مہربانی فرماتے ہیں۔'' اور بتایا ہے کہ ''ان کی عمر ستر سال کی ہوگی۔''[۲۹] میر حسن نے یہ تذکرہ ۱۱۸۴ھ/۷۱-۱۷۷۰ع میں شروع کیا۔[۳۰] یہاں سوال یہ سامنے آتا ہے کہ میر حسن نے سودا کا حال کب لکھا؟ میر حسن فیض آباد میں رہتے تھے جو اس وقت نواب شجاع الدولہ (م ۲۴ ذی قعد ۱۱۸۸ھ/۲۹ جنوری ۱۷۷۵ع) کا دارالحکومت تھا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ سودا کی خدمت میں ''اکثر'' حاضر ہونے کا سلسلہ بھی فیض آباد میں قائم تھا۔ سودا شجاع الدولہ کے دورِ حکومت میں فرخ آباد سے، جہاں وہ مہربان خاں رند کے متوسل تھے، فیض آباد آئے۔ لچھمی نرائن شفیق نے ایک خط کا ذکر کیا ہے جو سودا نے فرخ آباد سے دکن بھیجا تھا۔ شفیق کے الفاظ یہ ہے— ''اس تذکرے کے لکھنے کے بعد ایک خط غرہ ربیع الآخر ۱۱۸۳ھ کو اولاد محمد خان ذکا بلگرامی کے نام فرخ آباد سے دکن بھیجا۔''[۳۱] اس خط سے معلوم ہوا کہ سودا ربیع الآخر ۱۱۸۳ھ/اگست ۱۷۶۹ع تک فرخ آباد میں تھے۔ سودا نے ایک مثنوی ''در تعریف دیوان و اشعار مہربان خاں رند'' لکھی ہے جس میں ''دیوان رند'' کی تعریف کے ساتھ یہ بھی لکھا ہے کہ سوز سا انسان بہر نہیں ملے گا۔ اس کو ہر طرح غنیمت جاننا چاہیے اور یہ بھی مشورہ دیا:

کیسے ہی رام ہوں کسی کے ساتھ — پنچھی بھڑکے ہوئے نہ آویں ہاتھ

آخری دو شعر یہ ہیں :

کر چکا میں دعا پہ ختمِ کلام　　پہونچے رخصت کا میرے تجھ کو سلام
حشر تک زیرِ سایۂ نواب　　رہیو جوں آفتابِ عالم تاب

ان اشعار میں سلامِ رخصت بھی ہے اور مہربان خاں رند کے لیے زیرِ سایۂ نواب (احمد خاں بنگش) رہنے کی دعا بھی کی ہے - آخری شعر سے واضح ہے کہ نواب احمد خاں بنگش (م شعبان ۱۱۸۵ھ/نومبر ۱۷۷۱ع) اس وقت زندہ تھے - اس سے اس بات کا پتا چلا کہ سودا نواب احمد خاں بنگش کی زندگی ہی میں فرخ آباد سے فیض آباد آ گئے تھے - جیسا کہ شفیق کے محولہ بالا خط کے حوالے سے معلوم ہوا ، ربیع الآخر ۱۱۸۳ھ/اگست ۱۷۶۹ع میں سودا فرخ آباد میں تھے - ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ع میں سودا کے فیض آباد میں ہونے کا پتا ایک اور ذریعے سے چلتا ہے - مصحفی نے تذکرۂ ہندی[۳۲] میں نواب محمد یار خاں امیر کے ذیل میں لکھا ہے کہ حکیم کبیر سنبلی کی ترغیب پر نواب موصوف کو بھی شاعری سے دلچسپی پیدا ہو گئی - انھوں نے میر سوز اور میرزا رفیع سودا کو خط لکھے لیکن وہ نہ آ سکے - آخرکار قائم چاند پوری نے ، جو اس وقت بسولی میں تھے ، ٹانڈہ آ کر شرفِ ملازمت حاصل کیا - وہاں خود مصحفی بھی حاضرانِ مجلس میں تھے - لیکن جب شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر مرہٹوں نے سکرتال میں ضابطہ خاں پر چڑھائی کی اور ضابطہ خاں شکست کھا کر بھاگ گیا تو مرہٹوں نے ٹانڈہ اور روہیل کھنڈ کے دوسرے علاقوں کی اینٹ سے اینٹ بجا دی - نواب محمد یار خاں امیر کی یہ محفل بھی برہم ہو گئی - مصحفی بھی یہاں سے لکھنؤ چلے آئے - مصحفی کے الفاظ یہ ہیں ''فقیر اس حادثہ جانکاہ میں لکھنؤ پہنچ گیا تھا اور ایک سال کے بعد شاہجہان آباد گیا - ''[۳۳] سکرتال میں یہ جنگ ۱۹ ذی قعد ۱۱۸۵ھ/ ۲۳ فروری ۱۷۷۲ع کو ہوئی - ذی قعد ہجری سال کا گیارھواں مہینہ ہے - گویا مصحفی ۱۱۸۵ھ کے آخر میں ٹانڈہ سے نکلے اور اودھ پہنچے اور ایک سال بعد دہلی آ گئے - اسی زمانے میں ان کی ملاقات سودا سے ہوئی - مصحفی کے الفاظ یہ ہیں :

''فقیر ، نواب شجاع الدولہ بہادر کے عہد میں ایک روز شرفِ دیدار کے لیے اس بزرگ (سودا) کی خدمت میں حاضر ہوا تھا - ''[۳۴]

اس سے اس بات کا ثبوت ملا کہ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ع میں سودا فیض آباد میں تھے - قائق رامپوری کا خیال ہے کہ ''سودا کا قیام فرخ آباد میں ۱۱۸۴ھ تک رہا اور غالباً اس نے آغاز ۱۱۸۵ھ میں سفرِ فیض آباد کیا - ''[۳۵] اس وقت سودا

نواب شجاع الدولہ کی سرکار میں "بہ وسیلہ فن شاعری"[36] سرفراز تھے۔ اب سودا کے فرخ آباد چھوڑنے اور فیض آباد آنے کے زمانے کے تعین کے بعد ہم اس سوال کی طرف واپس آتے ہیں کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں سودا کی عمر ۷۰ سال کب بتائی؟ ۱۱۸۴ھ/۷۱-۱۷۷۰ع میں میر حسن نے اپنے تذکرے پر کام شروع کیا۔[37] پہلے انہوں نے ان شعرا کے حالات لکھے[38] جو گزر چکے تھے یا جو اودھ میں نہیں تھے، جیسے مرزا مظہر جان جاناں۔[39] لیکن ان شعرا کے حالات جو زندہ تھے اور اودھ میں موجود تھے ۱۱۸۴ھ میں نہیں بلکہ بعد میں لکھے جن میں سودا بھی شامل تھے۔ میر حسن نے سودا کے حالات میں "اکثر" حاضرِ خدمت ہونے کا ذکر کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ ملاقات کا یہ سلسلہ مسلسل رہا اور سودا کے حالات انہوں نے خود سودا سے پوچھ کر درج کیے۔ میر حسن کے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ/۷۵-۱۷۷۴ع میں مکمل ہوا۔[40] اس کے بعد انہوں نے اس پر نظر ثانی کی اور اضافے کیے۔ ۱۱۸۸ھ تک اس میں شعرا کی تعداد ۱۹۵ تھی۔[41] ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع میں یہ تعداد بڑھ کر ۳۰۴ ہو گئی۔[42] ۱۱۸۸ھ کے نسخے میں سودا کی عمر درج نہیں ہے لیکن نظر ثانی و اضافہ شدہ نسخے میں سودا کی عمر ۷۰ سال لکھی ہے۔ گویا ۱۱۸۸ھ میں جب میر حسن نے اپنے تذکرے پر نظر ثانی شروع کی تو سودا کے حالات میں "سن شریف بہ ہفتاد رسیدہ باشد" کے الفاظ کا اضافہ کیا اور سودا سے غزل پر اصلاح لینے کی بات نکال دی۔ اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ ۱۱۸۸ھ میں سودا کی عمر ۷۰ سال تھی۔ اب اگر ۱۱۸۸ میں سے ۷۰ نکال دیے جائیں تو سودا کا سالِ ولادت ۱۱۱۸ھ بنتا ہے۔ اس کی تصدیق ایک اور ذریعے سے بھی ہوتی ہے۔ قاضی عبدالودود نے نقش علی کے تذکرے "باغِ معانی" (۱۱۷۴ھ/۶۱-۱۷۶۰ع) کے حوالے سے لکھا ہے کہ اس وقت نقش علی نے، جن کے سودا سے ذاتی مراسم تھے، سودا کی عمر کے بارے میں "بہ پنجاہ و پنج (۵۵) رسیدہ"[43] کے الفاظ لکھے ہیں۔ قاضی عبدالودود نے یہ بھی لکھا ہے کہ "میرا قیاس ہے کہ سودا کا ترجمہ ۱۱۷۴ھ میں لکھا گیا ہو گا۔"[44] اس حساب سے بھی اگر ۱۱۷۴ میں سے ۵۵ نکال دیے جائیں تو ۱۱۱۹ آتا ہے اور چونکہ ۵۵ واں سال چل رہا ہے اور حساب میں شامل ہے اس لیے سالِ پیدائش ۱۱۱۸ھ ہوتا ہے۔ تعلقات و مراسم کے پیشِ نظر یہ بات تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے کہ نقش علی نے ۵۵ سال کی عمر سودا سے دریافت کر کے لکھی ہوگی۔ ان شواہد کی روشنی میں اب سودا کا سالِ ولادت

۱۱۱۸ھ/ ۷-۱۷۰۶ء متعین ہو جاتا ہے۔

سودا نے، میر کے برخلاف، پہلے فارسی میں شاعری شروع کی اور اس کے بعد خان آرزو کے کہنے پر اُردو کی طرف متوجہ ہوئے۔ عاشقی عظیم آبادی نے لکھا ہے:

"موزونیتِ طبع کی وجہ سے ابتدا میں نظم فارسی کی طرف راغب تھا اور سراج الدین علی خان آرزو سے اصلاح لیتا تھا۔ خان آرزو نے فرمایا کہ پایۂ کلامِ فارسی بہت بلند ہے اور ہماری تمہاری زبان ہندی ہے۔ اگرچہ ہندیوں نے فارسی دانی کو بہت اونچے درجے پر پہنچا دیا ہے لیکن استادانِ سلف اور ایرانیوں کے مقابلے میں کہ یہ ان کی زبان ہے، سورج کے آگے چراغ سے زیادہ حیثیت نہیں ہے اور ریختہ گوئی میں اس وقت تک کوئی شخص مشہور نہیں ہوا ہے۔ لہٰذا اگر اس زبان میں مشقِ سخن کریں تو فیضانِ طبیعت کے باعث اس دیار کے اساتذہ میں شمار ہو جائیں۔ چونکہ مشورہ نیک تھا، پسند آیا اور اسی روز سے ریختہ گوئی کی طرف رجوع ہو گئے اور مشق کے بعد تھوڑے ہی عرصے میں شعرائے ریختہ کے استاد بن گئے۔"[۴۵]

اس بات کی مزید تصدیق خود سودا کے اس قطعے[۴۶] سے بھی ہوتی ہے جس میں سودا نے ریختہ میں شاعری کی طرف متوجہ ہونے کے وہی اسباب بیان کیے ہیں جو عاشقی نے دیے ہیں:

میں ایک فارسی داں سے کہا کہ اب مجھ کو
ہوئی ہے بندشِ اشعارِ فرس ذہن نشیں
جو آپ کیجیے اصلاح شعر کی میرے
نہ پائیے غلطی تو محاورہ میں کہیں
کہا یہ بعد تامل کے دوں جواب تجھے
جو میری بات کا اے یار تجھ کو ہووے یقیں
جو چاہے یہ کہ کہے ہند کا زباں داں شعر
تو بہتر اس کے لیے ریختہ کا ہے آئیں
وگرنہ کہہ کے وہ کیوں شعر فارسی ناحق
ہمیشہ فارسی داں کا ہو موردِ نفریں
کوئی زبان ہو، لازم ہے خوبیِ مضموں
زبانِ فرس پہ کچھ منحصر سخن تو نہیں

کہاں تک ان کی زباں تو درست بولے گا
زبان اپنی میں تو باندھ معنیٔ رنگیں

یہی وہ تحریک تھی جس کے داعی آرزو تھے اور جس پر انھوں نے 'دادِ سخن' اور 'تنبیہ الغافلین' وغیرہ میں بھی اظہارِ خیال کیا ہے۔ سودا بھی فارسی گوئی چھوڑ کر ریختہ گوئی کی طرف مائل ہو گئے۔ سودا نے فارسی میں خان آرزو سے اور اُردو میں شاہ حاتم سے مشورہ کیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ حاتم نے لوحِ دیوان پر اپنے شاگردوں کے نام لکھ رکھے تھے جن میں سودا کا نام بھی شامل تھا۔[۴۷] قاسم نے لکھا ہے کہ ان کے استاد ہدایت اللہ ہدایت کہتے تھے کہ انھوں نے بارہا حاتم کی زبان سے یہ مصرع سنا ہے ع ''مرتبہ شاگردی من نیست استاد مرا''۔ یہ مصرع پڑھ کر حاتم کہا کرتے تھے کہ ''یہ مصرع میری استادی اور مرزا'' کی شاگردی کے بارے میں کہا گیا ہے۔[۴۸]

سودا میں شعر گوئی کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ جیسے ہی وہ فارسی سے اُردو کی طرف آئے ان کے جوہر چمک اٹھے اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کی شاعری کی شہرت دلی سے نکل کر دور دراز تک پھیلنے لگی۔ میر نے جب اپنا تذکرہ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں مکمل کیا تو لکھا کہ ''اس کی فکر عالی کے سامنے طبع عالی شرمندہ ہے، ریختہ کا شاعر ہے اور اس اعتبار سے ملک الشعرائے ریختہ کہنا چاہیے۔''[۴۹] اس وقت یقین کی شہرت عروج پر تھی اور وہ حلقۂ مظہر سے تعلق رکھتے تھے۔ میر و سودا آرزو کے حلقے سے تعلق رکھتے تھے۔ میر نے سودا کو یقین کے مقابلے پر کھڑا کرکے یہ بھی لکھ دیا کہ انھیں ملک الشعرا کہنا چاہیے۔ یہ بات میر کی گروہ بندی کا حصہ تھی۔ گردیزی نے، جو مرزا مظہر کے حلقے سے وابستہ تھے، اپنے تذکرے میں اس قسم کی کوئی بات نہیں لکھی لیکن شاگردِ سودا قائم نے اس پر اور حاشیہ چڑھایا اور لکھا کہ ''نامدار بادشاہوں کی قبولیت اور عالی مرتبت سلاطین کا تقرب اسے حاصل ہوا۔ بالفعل ملک الشعرا کے خطاب کا، جو شاعروں کا بلند درجہ ہے، اعزاز و امتیاز رکھتا ہے۔''[۵۰] قائم نے ''ملوک نامدار و سلاطین عالی مقدار'' کے الفاظ استعمال کرکے یہ تاثر دینے کی کوشش کی ہے کہ سودا کو کسی بادشاہ نے یہ خطاب دیا تھا لیکن کسی کا نام نہیں لکھا۔ شورش عظیم آبادی (م شعبان ۱۱۹۵ھ/جولائی ۱۷۸۱ع)[۵۱] نے اپنے تذکرے ''یادگارِ دوستان روزگار''[۵۲] میں کہیں ملک الشعرا نہیں لکھا بلکہ صرف یہ لکھا ہے کہ اگر انھیں ریختہ گویوں کا ملک الشعرا خیال کیا جائے تو جائز ہے اور اگر

پہلوان الشعرا کہا جائے تو بجا ہے ۔۵۳ ملک الشعرائی اس دور میں کوئی معمولی بات نہیں تھی ۔ اگر ایسا ہوتا تو تذکرہ نگار بادشاہ یا وزیر کے حوالے سے اس بات کا ذکر کرتے ۔ امر اللہ الہ آبادی نے اپنے تذکرے میں اس بات کو صاف کر کے وہ غلط فہمی ، جو قائم نے پیدا کی تھی ، دور کر دی اور لکھا کہ زبان آوران کامل انہیں استاد مانتے ہیں اور اپنے آئین کے مطابق انہیں ملک الشعرا قرار دیا ہے ۔۵۴ اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ سودا کو باقاعدہ طور پر کسی سرکار دربار سے یہ خطاب نہیں ملا تھا بلکہ ان کی پرگوئی و قادر الکلامی کی وجہ سے اہلِ ادب انہیں ملک الشعرا کہتے تھے ۔

شاعری کے علاوہ سودا کو کتے پالنے اور موسیقی کا بھی شوق تھا ۔ کتے پالنے کا شوق انہیں دلی میں بھی تھا اور فیض آباد و لکھنؤ میں بھی رہا ۔ محمد تقی میر نے ''ہجو عاقل نام ناکسے کہ بہ سگاں السے تمام داشت'' کے نام سے سودا کی جو ہجو لکھی تھی اس میں ان کے اسی شوق کو ہدفِ ملامت بنایا تھا ۔ ۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۷۷۱ع میں جب مصحفی سودا سے ملنے گئے تو لکھا کہ ''ابریشم کے بالوں والے کتے پالنے کا بہت شوق رکھتا ہے ۔''۵۵ سودا جب تک دلی میں رہے کسی تذکرہ نگار نے ان کے شوق موسیقی کا ذکر نہیں کیا ۔ سب سے پہلے میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا کہ سودا ''علم موسیقی میں بھی ماہر ہے ۔''۵۶ اس کے بعد عشقی عظیم آبادی نے لکھا کہ ''علمِ موسیقی و ستار نوازی میں معقول دستگاہ رکھتا ہے ۔''۵۷ مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ علم موسیقی سے آگاہی کے سبب اپنے مرثیہ و سلام کو سوز میں ڈھالنے پر قدرت رکھتے تھے ۔۵۸ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دہلی میں ان کا یہ شوق اس طور پر نمایاں نہیں ہوا تھا کہ معاصر تذکرہ نگار سودا کی اس خصوصیت کا ذکر کرتے لیکن جب وہ مہربان خاں رند کے متوسل ہوئے تو نواب کی صحبت اور ذوقِ موسیقی۵۹ نے ان کی دبی ہوئی صلاحیتوں کو ابھارا اور انھوں نے اس فن کی طرف اتنی توجہ دی کہ ان کا یہ ذوق قابلِ ذکر ہو گیا ۔

سودا مختلف سرکاروں درباروں سے وابستہ رہے ۔ پہلے وہ محمد شاہ کے خواجہ سرا بسنت علی خاں سے وابستہ رہے ۔ پھر سیف الدولہ احمد علی خان بہادر سے منسلک رہے ، اس کے بعد نواب غازی الدین خاں عماد الملک کے متوسل ہو گئے ۔ سودا ۱۱۷۳ھ تک دہلی ہی میں رہے لیکن ربیع الآخر ۱۱۷۳ھ/نومبر ۱۷۵۹ع میں ، عالمگیر ثانی کے قتل کے بعد ، جب احمد شاہ ابدالی کے آنے کی خبر گرم ہوئی اور عماد الملک دہلی چھوڑ کر سورج مل جاٹ کے پاس چلا گیا۶۰ تو سودا بھی

اس کے ساتھ چلے گئے ۔ عماد الملک اس وقت ملکی سیاست سے الگ ہو کر ایک طرح سے جلا وطنی کے دن گزار رہا تھا اور سودا کی مصاحبت اور اپنے علم و ادب کا شوق پورا کرنے کے لیے اس کے پاس وقت بھی تھا ۔ ۱۱۷۳ھ/۱۷۵۹ع میں سودا کے دہلی سے چلے جانے کا ایک بالواسطہ ثبوت یہ بھی ہے کہ شاہ حاتم نے سودا کی زمینوں میں جو غزلیں کہی ہیں ان میں ۱۱۵۴، ۱۱۵۹، ۱۱۶۲، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۱ اور ۱۱۷۲ھ کے سنین ملتے ہیں ۔ اس سلسلے کی آخری غزل ۱۱۷۲ھ کی ہے اور اس کے اکیس سال بعد ایک غزل ۱۱۹۳ھ کی ملتی ہے جب سودا لکھنؤ میں تھے ۔ ۱۱۷۶ھ/ ۶۳ - ۱۷۶۲ع میں جب نواب شجاع الدولہ نے شاہ عالم کو ساتھ لے کر فرخ آباد پر حملہ کیا اور احمد خاں بنگش نے عماد الملک کو مدد کے لیے خط لکھا تو سودا عماد الملک کے ساتھ فرخ آباد پہنچے اور وہاں مہربان خاں رند نے عماد الملک سے سودا کو مانگ لیا ۔ ۱۱۷۶ھ/۶۳ - ۱۷۶۲ع میں فرخ آباد میں سودا کی موجودگی کا پتا اکیس اشعار پر مشتمل اس قطعۂ تاریخ سے بھی چلتا ہے جو سودا نے مہربان خاں رند کی شادی کے موقع پر کہا تھا اور جس کے آخری دو شعر یہ ہیں :

جب اس شادی کو اس شاعر نے دیکھا
جہاں میں وہ جو ہے رشک انوری کا
کہی اے مہرباں صاحب یہ تاریخ
"ہوا ہے وصل ماہ و مشتری کا"[۶۱]
(۱۱۷۶ھ)

۱۱۷۶ھ سے ۱۱۸۳ھ (۱۷۶۲ — ۱۷۶۹ع) تک سودا فرخ آباد میں رہے ۔ ۱۱۸۳ھ اور ۱۱۸۵ھ (۱۷۶۹ — ۱۷۷۱ع) کے درمیان فیض آباد آ کر شجاع الدولہ کے دربار سے منسلک ہو گئے ۔ نواب نے دو سو روپیہ ماہانہ تنخواہ مقرر کرکے خلعت سے سرفراز کیا ۔[۶۲] شجاع الدولہ کی وفات (ذی قعد ۱۱۸۸ھ/جنوری ۱۷۷۵ع) کے بعد آصف الدولہ نے بھی سودا کی تنخواہ بحال رکھی ۔[۶۳] لیکن جب باقاعدگی سے تنخواہ ملنے میں پریشانی کا سامنا ہوا تو سودا نے ایک منظوم عرضی پیش کی جس میں درخواست کی :

دیہات جو ہیں مصرف مطبخ کے اس میں سے
اس نقدی کے عوض ہو مجھے صحنک طعام

آصف الدولہ نے چھ ہزار سالیانہ کی جاگیر مقرر کر دی ۔[۶۴] آصف الدولہ فیض آباد

سے لکھنؤ منتقل ہوئے تو سودا بھی یہیں آ گئے اور یہیں آموں کی فصل میں آم کھانے سے بیمار پڑ کر ۴ رجب ۱۱۹۵ھ (۲۷ جون ۱۷۸۱ع) کو وفات پائی اور آغا امام باقر کے امام باڑے میں دفن ہوئے۔ ۶۵ لچھمی نرائن شفیق نے یہ قطعۂ تاریخ وفات کہا :

لکھنؤ بیچ میرزائے رفیع　　چوتھی رجب کی ، جان میں گزرے
جب کہ . . . کیا ہوئی تاریخ　　ہائے سودا جہان میں گزرے

محرم کے مہینے میں جب مصحفی سودا کی قبر پر گئے اور میر فخر الدین ماہر کا قطعہ تاریخِ وفات لوحِ مزار پر دیکھا ، جس میں تعمیہ خلافِ قاعدہ تھا ، تو ایک قطعہ لکھا جس سے ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ع برآمد ہوتے ہیں۔ آخری شعر یہ ہے :

تاریخ رحلتش بدر آورد مصحفی　　سودا کجا و آں سخن دلفریب او۶۶

وفات کے وقت سودا کی شہرت کا سورج نصف النہار پر تھا۔ ان کے دیوان کے لاتعداد نسخے سارے برعظیم میں پھیلے ہوئے تھے۔ شخصیت کی کشش اور کلام کی تازگی نے انھیں اس دور کا ایک ایسا عظیم شاعر بنا دیا تھا جس نے اُردو زبان کو اپنی زندگی میں ارتقا کی کئی منزلیں طے کرا دی تھیں۔

سودا اپنے دوسرے معاصرین کے مقابلے میں اپنے دور کے زیادہ نمائندے تھے۔ میر کے برخلاف سودا اس بگڑتے ہوئے ماحول میں بھی خوش اسلوبی سے زندگی بسر کرنے کا پورا سلیقہ رکھتے تھے۔ اورنگ زیب کی وفات اور سودا کی پیدائش ایک ہی سال کے واقعات ہیں۔ اورنگ زیب کے بعد جو کچھ ہوا وہ سودا کے سامنے ہوا یا انھوں نے اپنے بزرگوں کی زبان سے سنا۔ تاجر باپ کے بیٹے تھے۔ گھر میں کھانے پینے کو اتنا ضرور تھا کہ انھیں میر کی طرح کبھی تنگی یا افلاس کا احساس نہیں ہوا۔ باپ کے مرنے کے بعد جو کچھ ترکہ ملا اسے یارباشی میں اڑا دیا۔ تجارت کی حالت بھی اس زمانے میں خراب تھی :

سوداگری کیجے تو ہے اس میں یہ مشقت
دکھن میں بکے وہ جو خریدِ صفہاں ہے

سودا کو مزاجاً ویسے بھی تجارت سے کوئی لگاؤ نہ تھا۔ کچھ دن لشکر میں رہے لیکن اس پیشے کی حالت بھی خراب تھی۔ یہ اس دور کا مٹتا ہوا پیشہ تھا ع ''شمشیر جو گھر میں تو سپر بنیے کے ہاں ہے''۔ مہینوں تنخواہیں نہیں ملتی تھیں۔ سودا نے ان حالات کا مشاہدہ کیا اور اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ ان کی شاعری کے مختلف حصوں کو جوڑ کر ہم اس دور کا واضح نقشہ بنا سکتے ہیں۔ سودا نے ساری عمر ملازمت و مصاحبت میں گزار دی۔ وہ ایک کامیاب

مصاحب اور دلچسپ ندیم تھے۔ آدابِ مجلس سے اس طرح واقف کہ جس دربار سے وابستہ ہوتے اپنی جگہ بنا لیتے۔ ان کے مزاج میں ہمیں گھٹن کا احساس نہیں ہوتا۔ کسی تذکرہ نگار نے ان کے غرور و نخوت کا ذکر نہیں کیا بلکہ ان کی خوش خلقی، دوست نوازی اور گرمجوشی کی تعریف کی ہے۔ میر نے، جنھیں چند لفظوں میں شخصیت کی تصویر اُتارنے میں مہارت حاصل تھی، سودا کے بارے میں لکھا کہ ''جوانیست خوش خلق، خوش خوئے، گرم جوش، یار باش، شگفتہ روئے۔''[۶۷] گردیزی نے سودا کے انداز گفتگو کی تعریف کی ہے۔[۶۸] صاحبِ ''مسرت افزا'' نے ان کی شیریں زبانی اور ظریف الطبع ہونے کی تعریف کی ہے۔[۶۹] معاصرین کے ان تاثرات سے سودا کے مزاج و سیرت کی ایک واضح تصویر اُبھرتی ہے۔ خوش خلقی، گرم جوشی، ہنستا ہوا چہرہ، شیریں زبانی، یار باشی اور ظرافت وہ خوبیاں ہیں جو سودا کو اپنے دور کی ایک دلکش شخصیت بنا دیتی ہیں۔ وہ جہاں جاتے ہیں مقبول و محبوب ہو جاتے۔ ساری ہجو گوئی کے باوجود عاجزی و انکساری ان کے مزاج کا حصہ تھی۔ 'عبرت الغافلین' میں ایک جگہ سودا نے جو کچھ لکھا ہے اس سے ان کے ذہن و تربیت کا پتا چلتا ہے۔ ''وہ شخص جو بہت کچھ ہے اور خود کو کم سمجھتا ہے، دراصل بہت کچھ ہے اور وہ شخص جو کم ہے مگر خود کو بہت کچھ سمجھتا ہے یا خود سر ہے، وہ ذلیل ہو جاتا ہے۔ آدمی کو چاہیے کہ اپنے اوقات اخلاق کی تربیت و تہذیب میں صرف کرے۔''[۷۰] محفل میں بیٹھتے تو ایسی دلچسپ باتیں کرتے کہ اہلِ محفل کا دل موہ لیتے:

ہر بات ہے لطیفہ و ہر اک سخن ہے رمز
ہر آن ہے کنایہ و ہر دم ٹھٹھولیاں (سودا)

ہجویاتِ سودا کے مطالعے سے جو تصویر سامنے آتی ہے اس میں سودا ایک زود رنج اور غصے میں جلد بھڑک اُٹھنے والے انسان نظر آتے ہیں لیکن ہجو گوئی میں بھی سودا نے عام طور پر کبھی پہل نہیں کی۔ جب پانی سر سے گزر جاتا اور حریف باز نہ آتا تو وہ ہجو سے حریف کی ایسی مالش کرتے کہ زندگی بھر وہ اُدھر کا رخ نہ کرتا۔ وہ لوگ جو ان سے لطف و محبت سے پیش آتے، سودا ان کی سخت بات کو بھی برداشت کر جاتے:

سودا غلامِ لطف و محبت ہے ورنہ یاں
کن نے اسے خریدا ہے دام و درم کے ساتھ (سودا)

میر اور سودا دونوں گروہِ آرزو کے شعرا سے تعلق رکھتے تھے۔ دیوانِ اول

میں کم از کم تین جگہ میر نے سودا کا ذکر کیا ہے جس میں سے ایک شعر میں سودا پر سخت چوٹ کی ہے :

طرف ہونا مرا مشکل ہے میر اس شعر کے فن میں
یوہیں سودا کبھو ہوتا ہے سو جاہل ہے کیا جانے (میر)

میر نے سودا کو جاہل کہہ کر سخت حملہ کیا تھا لیکن سودا نے جس غزل کے مقطع میں اس بات کا جواب دیا اس میں پرانے مراسم کا لحاظ رکھتے ہوئے صرف اتنا کہا :

نہ پڑھیو یہ غزل سودا تو ہرگز میر کے آگے
وہ ان طرزوں سے کیا واقف وہ یہ انداز کیا سمجھے (سودا)

سودا کو کتے پالنے کا شوق تھا ۔ میر نے ایک ہجو میں اس شوق کو ہدفِ ملامت بنایا ۔ سودا نے اس کا جواب جس انداز سے دیا اس میں وہ شدت نہیں ہے جو سودا کی دوسری ہجویات میں ملتی ہے ۔ اپنی ہجو میں سودا نے اس بات پر زور دیا ہے کہ بے شک کتا ناپاک ہے لیکن نفس کے کتے سے ، جسے آپ پال رہے ہیں ، یہ یقیناً بہتر ہے ۔ میر نے نکات الشعرا میں اپنے کئی معاصرین کے کلام پر بزعمِ خود اصلاح دی ہے ۔ ممکن ہے سودا کے کلام پر بھی دی ہو اور بعد میں نکات الشعرا کا جو نقشِ ثانی مرتب کیا اس میں سے یہ نکال دی ہو ۔ سودا نے ''در تعریض بہ میر'' کے عنوان سے ایک دلچسپ نظم لکھی اور اس میں بڑی خوب صورتی کے ساتھ اصلاحِ میر پر طنز کیا ۔ اُس ہجو کے آخری دو شعر یہ ہیں :

ہے جو کچھ نظم و نثر عالم میں زیرِ ایرادِ میر صاحب ہے
ہر ورق پر ہے میر کی اصلاح لوگ کہتے ہیں سہوِ کاتب ہے

سودا کے مزاج کا اندازہ اُس قطعہ بند غزل سے بھی ہوتا ہے جس میں سودا نے لکھا ہے کہ ایک دوسرے کے سقمِ سخن پر اعتراض تو کیا ہی جاتا ہے لیکن یہ لازم نہیں کہ اس کے ساتھ ''گریباں گیر جنگ'' بھی کی جائے :

یک دگر ہوتا ہی ہے سقم سخن پر اعتراض
اس پہ کیا لازم جو کیجے ہو گریباں گیر جنگ
ایک ان میں سے لگا سودا کے آگے پڑھنے شعر
واسطے اتنے کہ تا کیجے بہ ایں تزویر جنگ
سن کے یہ بولا خدا کے واسطے رکھیے معاف
میں تو ہوں شاعر غریب اور آپ ہیں شمشیر جنگ

دوستی اور پرانے مراسم کا خیال سودا کی شخصیت کا نمایاں پہلو تھا ۔ سودا جب دلی چھوڑ کر فرخ آباد اور وہاں سے فیض آباد و لکھنؤ چلے آئے تو انہیں دلی اور وہاں کے دوست احباب کی یاد ہمیشہ ستاتی رہی ۔ ایک قطعے[۷۱] میں دلی کے دوست احباب کی خیریت کے طالب ہیں لیکن قاصد جو خط لے کر آتا ہے اس میں کوئی تفصیل ہی نہیں ہے ۔ اسی لیے اس سے ایک ایک بات کرید کرید کر پوچھتے ہیں ۔ ایک اور قطعے[۷۲] میں اس بات کی شکایت کرتے ہیں کہ جب سے گردش ایام انہیں شہرِ غریب میں لے آئی ہے وہاں سے کوئی نامہ و پیغام ہی نہیں آتا اور خاص طور پر میر صاحب نے اتنی مدت میں ایک خط بھی نہیں لکھا :

ہمیں لے آئی ہے شہر غریب جس دن سے
کبھو انھوں کی طرف سے نہ نامہ و پیغام
علی الخصوص تغافل کو میر صاحب کے
کہوں میں کس سے کہ باوصف اتحاد تمام
لکھا نہ پرچہ کاغذ بھی اتنی مدت میں
کہ بے قراروں کو تا ہووے موجبِ آرام

سودا رکھ رکھاؤ اور سلیقے کے انسان تھے ۔ وضع داری اور شرافت نے ان کے مزاج میں خوشگوار رنگ پیدا کیا تھا ۔ ظرافت ان کے مزاج میں کوٹ کوٹ کر بھری تھی اور پھر قدرتِ بیان ایسی کہ ذرا سی دیر میں اشعار موزوں کر دیتے ۔ قائم نے لکھا ہے[۷۳] کہ میر محمد یار خاکسار خود تو ظریف بنتے تھے لیکن کوئی دوسرا ان سے مذاق کرتا تو برا مان جاتے ۔ میر سے ان کی چل رہی تھی ۔ ایک روز سودا اور خاکسار میرزا مرتضیٰ قلی فراق کے گھر پر بیٹھے تھے ۔ خاکسار نے بے موقع میر کی شکایت کی اور حاضرین سے کہا کہ میر کی ہجو کہیں ۔ فراق چپ ہو گئے لیکن سودا نے خاکسار کی فرمائش پر فوراً ایک مطلع موزوں کیا :

میر کا مکھڑا ہی نے تنہا گلِ زنبق سا ہے
پیٹ بھی اس کا جو میں دیکھا سو کچھ بھنبق سا ہے

حاضرین محفل نے سنا تو ہنستے ہنستے لوٹ پوٹ ہو گئے ۔ میر بے چارے دبلے پتلے لیکن خاکسار تن و توش کے آدمی تھے ۔ بڑی سی توند بھی نکلی ہوئی تھی ۔ پہلے تو خاکسار سمجھے ہی نہیں لیکن جب ہنسی کا سلسلہ جاری رہا اور ان کو محسوس ہوا کہ یہ سب تو خود ان پر ہنس رہے ہیں تو مغلظات بکتے ہوئے اٹھ کر چلے گئے ۔

فضل علی دانا میاں مضمون کے شاگرد تھے - ہولی کے موسم میں محمد تقی میر کے مشاعرے میں ، جو ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو ان کے گھر پر ہوتا تھا ، سیاہ چادر اوڑھے تشریف لائے - ان کا رنگ گہرا کالا تھا اور اتنی ہی سیاہ ڈاڑھی تھی - جیسے ہی سودا نے انھیں دیکھا بے ساختہ کہا :

ع یارو ہولی کا ریچھ آیا[۴۷]

قاسم نے لکھا ہے[۴۵] کہ شیخ قائم علی ، معلمی جن کا پیشہ اور اناوہ جن کا وطن تھا ، یقین کے بیٹے مقبول نبی خاں مقبول کی وساطت سے سودا سے ملنے کے لیے فرخ آباد پہنچے اور چند غزلیں سنائیں - سودا کی رگِ ظرافت پھڑک اٹھی - فی البدیہہ یہ شعر پڑھا :

ہے فیض سے کس کے یہ نخل ان کا بار دار
اس واسطے کیا ہے تخلص امیدوار

بے چارے شیخ قائم علی یہ شعر سن کر شرمندہ ہوئے اور شاگردی کا ارادہ ترک کرکے واپس ہو گئے - اپنا تخلص اُمیدوار کے بجائے قائم کر لیا اور ساری عمر کسی کو استاد بنانے کا خیال نہیں کیا -

سودا جہاں گئے اسی مزاج ؛ ذہانت ، رکھ رکھاؤ اور قادر الکلامی کی وجہ سے کامیاب رہے اور ساری زندگی فراغت سے گزار دی - انھوں نے باہر کی دنیا سے گہری دلچسپی لی اور اپنے ماحول اور گرد و پیش سے مطابقت پیدا کر لی - اسی لیے وہ اپنے دور کے مہذب انسان سمجھے گئے اور عام طور پر عزت و احترام کی نظر سے دیکھے گئے - میر کے ہاں ان کی اپنی ذات دلچسپی کا مرکز تھی - ان کی ساری کشمکش ان کے باطن میں ہوتی تھی اور ان کی انا ان کی سیرت و مزاج پر غالب رہتی تھی - سودا کے ہاں یہ صورت نہیں تھی - میر کے ہاں معافی کا خانہ نہیں تھا - سودا فراخ دل اور معاف کرنے والا مزاج رکھتے تھے - میر ضاحک ، جن سے سودا کے زبردست معرکے ہوئے ، جب ملاقات کے لیے سودا کے گھر گئے تو ضاحک کی اس فروتنی سے غبار عناد کا سودا کے دل سے مطلق صاف ہوا - واسطے عطر و پان حسبِ قاعدۂ ہندوستان اندر تشریف لے گئے - اس عرصے میں کہ برآمد ہوں اس ڈھنڈھول نے قلم دان کھولا اور یہ مطلع ایک پرچے پر لکھا دیکھا :

رستم سے تو کہہ پیارے سر تیغ تلے دھر دے
یہ ہم سے نہی ہوتا ہے ہر کارے و ہر مردے (سودا)

اس کے برابر یہ مطلع لکھ دیا :

سودا نے اٹھا چوتڑ جب پاد دیا بھڑ دے
یہ اس سے ہی ہوتا ہے ہر کارے و ہر مردے[٧٦]

انھی میر ضاحک کا بیٹا میر حسن جب بھی سودا کی خدمت میں حاضر ہوا، سودا اس سے ہمیشہ خندہ پیشانی سے ملے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے میں خود لکھا ہے کہ ''بسیار کرم می فرمایند''۔[٧٧] یہ سودا کا مزاج تھا جو میر کے مزاج سے مختلف تھا۔ سودا کے کردار میں ہمیں توازن اور تحمل و بردباری کا احساس ہوتا ہے اور ''آبِ حیات'' کی تصویر یک رخی معلوم ہوتی ہے۔ وہ ناراض ہونا بھی جانتے تھے اور خوش ہونا بھی۔ کتے پالنے کا شوق اور موسیقی سے لگاؤ بھی ان کی اس شگفتہ مزاجی کو واضح کرتا ہے۔ ہر صاحبِ تخیل کی طرح ان کے کردار میں پیچیدگی ضرور تھی اور ایسے واقعات بھی سامنے آتے ہیں جن کو دیکھ کر ہم انھیں مجموعۂ اضداد کہہ سکتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی باہر کی دنیا سے ان کا گہرا رشتہ قائم رہتا ہے۔ وہ دنیا میں رہنا اور نباہ کرنا جانتے ہیں جو ایک عملی اور 'بیروں بیں' انسان کی خصوصیت ہے۔ وہ نہ صوفی ہیں اور نہ غم پسند بلکہ یہی بیروں بینی ان میں نشاطیہ پہلوؤں کو ابھارتی ہے اور ان میں زندگی کا ولولہ پیدا کرتی ہے۔ ان کے لہجے کی بلند آہنگی، ان کی سرمستی اور نشاطیہ کیفیت اسی مزاج کا نتیجہ ہے۔ ان کی شاعری بھی ان کی شخصیت کے انھی اثرات سے معمور ہے۔ ان کی شخصیت ایک شاعر کی شخصیت ہے اور ان کی شاعری ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہے۔

سخن مرا ہے مقابل مرے سخن کے میں
کہ میں سخن سے ہوں مشہور اور سخن مجھ سے

اس مخصوص مزاج کے ساتھ ان کی تازہ دم شاعری نے وہ مقبولیت حاصل کی کہ عوام و خواص کی محبوب بن گئی۔ ان کا دیوان ''مانند تبرک''[٧٨] مشرق سے مغرب تک جا پہنچا۔[٧٩] اس مقبولیت میں ان کی پہلودار شخصیت و سیرت کا بڑا ہاتھ تھا اور اسی شخصیت کا زور اور تنوع ان کے کلام کا جوہر ہے۔ وہ ایک پُرگو اور قادر الکلام شاعر تھے۔ ''توت'' ان کی شخصیت اور شاعری دونوں کا نمایاں وصف ہے، لیکن اس سے قبل کہ ہم ان کی شاعری کا مطالعہ کریں پہلے ان کی تصانیف کا جائزہ لے لیا جائے تاکہ پورے پس منظر کے ساتھ ہم ان کی شاعری کو سمجھ سکیں۔

سودا کی تصانیف کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں — تصانیف نثر اور تصانیفِ نظم۔ تصانیف نثر میں (۱) مثنوی سبیلِ ہدایت کا اُردو

دیباچہ - (۲) مثنوی 'عبرت الغافلین' کا فارسی دیباچہ - (۳) شعلۂ عشق ، اُردو نثر - (۴) تذکرۂ شعرا شامل ہیں - اور تصانیفِ نظم میں (۵) دیوانِ غزلیات اُردو - (۶) دیوانِ قصائد ، ہجویات و مراثی وغیرہ اور (۷) دیوانِ فارسی شامل ہیں -

''سبیلِ ہدایت'' میں سودا نے محمد تقی تقی کے ایک سلام اور ایک مرثیے کی منظوم شرح لکھی ہے جس میں تقی کی ان غلطیوں کی نشاندہی کی ہے جو معنی و بیان سے تعلق رکھتی ہیں - 'سبیلِ ہدایت' لکھنے کی وجہِ تسمیہ یہ تھی کہ محمد تقی تقی مرثیہ گو نے سودا کے مراثی پر یہ اعتراض کیا کہ ان کے مرثیے سن کر رونا نہیں آتا - سودا نے 'سبیلِ ہدایت' کے ابتدائی اشعار میں بتایا ہے کہ واقعی مرثیہ کہنے کا آئین انِ شاعری سے الگ ہے - شعر میں جو چیز رد کی جاتی ہے ، مرثیے میں وہ روا رکھی جاتی ہے - ظاہر ہے شاعر اس راہ سے کیسے آگاہ ہو سکتا ہے ؟ مرثیہ تو وہ صنف ہے جسے سن کر عوام النّاس زار و قطار روتے ہیں - تقی نے یہ کہا تھا :

اور سودا کا مرثیہ سن کر | چپ ہی رہ جاؤں ہوں میں سر دُھن کر
کیسی ہی طرح کوئی اس کی بنائے | لیکن اس پر کبھو نہ رونا آئے

اس کا جواب سودا نے یہ دیا کہ یہ سچ ہے کہ مجھے مرثیے کا ایسا ڈھب نہیں آتا جسے سب سن کر روئیں ، البتہ میر صاحب ! میں آپ کے مرثیوں کا قائل ہوں جن سے عوام کا دل خون ہے ، جن پر 'جمّا اور 'بدھو شام سے صبح تک سینہ کوٹتے ہیں ، لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ جن مرثیوں پر 'بدھو'جمّا روتے ہیں ان کے معنی مجھ سے حل نہیں ہوتے - اس کے بعد پہلے ''سلام'' کا ، معنی و بیان اور بحر و وزن کے اعتبار سے ، تجزیہ کیا ہے اور پھر اسی انداز سے مرثیے کا تجزیہ کیا ہے - متن کے عنوان کے تحت پہلے وہ محمد تقی تقی کے اشعار دیتے ہیں اور پھر شرح کے عنوان کے تحت لفظی ، معنوی اور عروضی اعتراضات کرتے ہیں - مرثیے کے منظوم تجزیے سے پہلے سودا نے اُردو زبان میں ایک مختصر دیباچہ بھی لکھا ہے جس میں سودا نے بتایا ہے کہ چالیس برس سے ان کا کلام اہلِ ہنر کے زیبِ گوش ہے - مرثیے کا فن یہ ہے کہ مضمونِ واحد کو ہزار رنگ میں معنی سے ربط پیدا کرے - اس لیے ضروری ہے کہ اس بات کو نظر میں رکھ کر مرثیہ کہا جائے ، نہ کہ صرف عوام کو رلانے کے لیے مرثیہ کہا جائے - 'سبیل ہدایت' اس وقت لکھی گئی جب سودا اور محمد تقی مرثیہ گو دونوں فیض آباد میں تھے - یہ بات واضح رہے کہ میر محمد تقی مرثیہ گو اور محمد تقی میر دونوں

الگ الگ شخصیتیں ہیں ۔ سودا کی نثر کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ایک ایسے دور میں لکھی گئی جب اُردو نثر لکھنے کا رواج بہت کم تھا ۔ سبیل ہدایت کے دیباچے کی اُردو نثر کا مطالعہ ہم "اُردو نثر" کے ذیل میں آئندہ صفحات میں کریں گے ۔

"عبرت الغافلین" فارسی نثر میں وہ رسالہ ہے جو سودا نے میرزا فاخر مکین (م ۲۷ محرم ۱۲۲۱ھ/۱۷ اپریل ۱۸۰۶ع)^٨٠ کے جواب میں لکھا ۔ یہ رسالہ پانچ فصلوں پر مشتمل ہے ۔ پہلی فصل رسالہ لکھنے کے بیان میں ، دوسری فصل ان اشعار کے بیان میں جنھیں میرزا فاخر نے قلمزد کردیا تھا ۔ تیسری فصل اس اصلاح کے بیان میں جو میرزا فاخر مکین نے اساتذہ کے اشعار پر کی تھی ۔ چوتھی فصل ان اشعار کے بیان میں جن پر فاخر مکین نے اعتراضات کیے تھے ۔ پانچویں فصل فاخر مکین کے ان اشعار پر مشتمل ہے جن پر سودا نے اعتراضات کیے ہیں ۔

اس فارسی رسالے کی وجہِ تالیف بیان کرتے ہوئے سودا نے لکھا ہے کہ اشرف علی خاں (اشرف الدولہ) ان کے ایک پرانے دوست تھے ۔ انھوں نے پندرہ سال کی محنت کے بعد جدید و قدیم شعرا کا ایک تذکرہ مرتب کیا جس میں تقریباً ایک لاکھ منتخب اشعار شامل تھے ۔ اس تذکرے کو لے کر وہ میرزا فاخر مکین کی خدمت میں آئے اور نظرثانی کی درخواست کی ۔ میرزا فاخر مکین نے کہا کہ وہ دو شرطوں پر یہ کام کرنے کو تیار ہیں ۔ ایک یہ کہ وہ تمام شعرائے ہند مثلاً فیضی ، غنی ، نسبتی ، ناصر علی ، بیدل ، آرزو ، نقیر وغیرہ کے اشعار تذکرے سے خارج کر دیں گے اور دوسرے یہ کہ ایران کے شاعروں کے کلام کا انتخاب وہ خود کریں گے اور ان کی اصلاح بھی کریں گے ۔ اشرف علی خاں نے یہ شرطیں قبول نہیں کیں اور اپنا مسودہ لے کر گھر آ گئے ۔ چند سال بعد اپنا تذکرہ شیخ آیت اللہ ثنا کی خدمت میں لے کر گئے جس کے تین جزو پر انھوں نے نظرثانی بھی کی لیکن ابھی وہ یہ کام کر ہی رہے تھے کہ انھیں لکھنؤ سے فیض آباد جانا پڑا ۔ مجبوراً اشرف علی خاں کو میرزا فاخر مکین سے پھر رجوع کرنا پڑا ۔ مکین نے یہ شرط رکھی کہ اس بار وہ اصلاحِ تذکرہ کی تحریری درخواست پیش کریں اور اس میں وہ عبارت لکھیں جو وہ خود لکھوائیں ۔ مکین نے اشرف علی خاں سے لکھوایا کہ میں اس تذکرے کو لے کر پہلے افصح الفصحا ، ابلغ البلغا میرزا فاخر صاحب کی خدمت میں تصحیح کے لیے حاضر ہوا تھا لیکن چونکہ وہ بہت مصروف تھے اس لیے مجبوراً شیخ آیت اللہ ثنا

کے پاس، جنھیں استادی کا گمان ہے، لے گیا۔ انھوں نے تین جزو دیکھے اور جہاں غلطیاں تھیں انھیں صحیح سمجھ کر چھوڑ دیا اور بعض غلطیوں کی تصحیح کرکے انھیں اور غلط کر دیا۔ اس لیے دوبارہ مجھے، میرزا فاخر صاحب کی خدمت میں، جو اس فن میں استاد ہیں اور اس زمانے اور اس شہر میں ان جیسا کوئی نہیں ہے، حاضر ہونا پڑا۔ اشرف علی خاں نے یہ لکھ کر اس پر اپنی مہر ثبت کر دی۔ کچھ عرصے کے بعد اشرف علی خاں کے علم میں یہ بات آئی کہ فاخر مکین اساتذہ کے چیدہ و منتخب اشعار کو نہ صرف مشکوک قرار دے رہے ہیں بلکہ ان کی اصلاح بھی کر رہے ہیں۔ یہ سن کر وہ میرزا فاخر مکین کے پاس گئے اور بڑی منت سماجت کے بعد اپنا تذکرہ واپس لے آئے اور اس کے قلم زدہ حصوں کو دوبارہ صاف کرنے میں لگ گئے۔ ایک دن وہ ان قلم زدہ اشعار کو مرزا رفیع سودا کو دکھا کر طالبِ انصاف ہوئے۔ سودا نے جواب دیا کہ انھیں فارسی سے چنداں ربط نہیں ہے اس لیے وہ شیخ آیت اللہ ثنا، میر پھجو ذرہ، مرزا ابو علی ہاتف، نظام الدین صانع بلگرامی یا شاہ نور العین واقف سے رجوع کریں۔ اشرف نے کہا کہ شاید آپ کو معلوم نہیں کہ مرزا فاخر ان حضرات کو کب خاطر میں لاتے ہیں۔ سودا نے کہا اگر مکین ان لوگوں کو معتبر نہیں سمجھتے تو پھر اس ہیچ مدان کی کیا حقیقت ہے۔ لیکن اس کے باوجود اشرف وہ قلم خوردہ حصے سودا کے پاس چھوڑ گئے۔ سودا نے دیکھا تو حیران رہ گئے۔ مکین نے امیر خسرو، سعدی، مولانا روم، مولانا جامی، نعمت خان عالی، میرزا صائب، خان آرزو، میر رضی دانش، محمد فقیہ دردمند، سلمان ساوجی، ثنائی، میر سنجر کاشی، سرخوش، شاہ ابو علی قلندر، شاہ واقف، شفائی، شرف الدین علی پیام، مرزا بیدل، غنی بیگ قبول، شیخ علی حزیں، شیخ آیت اللہ ثنا وغیرہ کے اشعار تک قلم زد کر دیے تھے۔ سودا کو یہ بات میرزا فاخر مکین کی دانائی سے بعید نظر آئی۔ "عبرت الغافلین" فاخر مکین کی اسی نازیبا حرکت کا جواب ہے۔ اس رسالے کے مطالعے سے سودا کی فارسی دانی کا اندازہ ہوتا ہے۔

"عبرت الغافلین" میں سودا نے لکھا ہے کہ "بندہ نے بھی اپنی زندگی کے ۴۵ سال فن ریختہ میں ضائع کیے ہیں۔"[٨١] "عبرت الغافلین" لکھتے وقت سودا لکھنؤ میں تھے۔ ان باتوں اور اعتراضات کے علاوہ، جن کا تعلق مرزا فاخر مکین سے ہے، "عبرت الغافلین" کے مطالعے سے سودا کے نظریۂ شعر اور اس دور کے معیار و فن شاعری کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور یہ وہی معیار ہیں جن پر اردو

شاعری داغ تک چلتی رہی - ''عبرت الغافلین'' کے مطالعے سے فنِ شاعری کے سلسلے میں یہ باتیں سامنے آتی ہیں :

(۱) شاعری میں زبان اور روزمرہ و محاورہ کی صحت کا خیال رکھنا چاہیے - اسی لیے اساتذہ کے کلام سے سند پیش کرنے کا عام رواج تھا -

(۲) صنائع بدائع کے استعمال میں تصنع بری چیز ہے - شاعری کے لیے برجستگی ضروری ہے -

(۳) اس دور میں شاعری کے سلسلے میں لفظ ''مہمل'' کا استعمال بہت کیا جاتا تھا جس کے معنی یہ تھے کہ غلط زبان اور صنائع بدائع کے سست استعمال سے شعر مہمل ہو جاتا ہے - سودا نے لکھا ہے کہ خیال و معنی کو پُر اثر طریقے پر ادا کرنا کمالِ فن ہے - اچھی شاعری کے لیے ضروری ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ اس طرح کہے کہ سب سمجھ لیں - اگر ایسا نہیں ہے تو شعر مہمل ہو جاتا ہے -

(۴) شاعری میں ندرتِ بیان ضروری ہے تاکہ جو خیال پیش کیا جائے وہ ندرتِ بیان کی وجہ سے سننے یا پڑھنے والے کو نیا معلوم ہو - اور یہی وہ معیاراتِ شاعری تھے جن کو ذہن میں رکھ کر خود سودا نے شاعری کی تھی -

''شعلۂ عشق'' کے نام سے سودا نے ایک رسالہ اُردو نثر میں لکھا تھا جو محمد حسین آزاد کی نظر سے گزرا تھا - آزاد نے ''آب حیات'' میں لکھا ہے کہ ''صاف معلوم ہوتا ہے کہ نثر اردو ابھی بچہ ہے ، زبان نہیں کھلی - چنانچہ ''شعلۂ عشق'' کی عبارت سے واضح ہے کہ اردو ہے مگر میرزا بیدل کی نثرِ فارسی معلوم ہوتی ہے - کتاب مذکور اس وقت موجود نہیں - ''۸۲ شعلۂ عشق میر کی ایک مثنوی ہے اور اس کا قصہ اس زمانے میں مشہور تھا - ممکن ہے سودا نے اسی قصے کو اردو نثر میں لکھا ہو - سودا کی یہ اردو نثر نایاب ہے لیکن آزاد کی رائے سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس کی اردو عبارت بھی ویسی ہی ہوگی جیسی ہمیں ''سبیل ہدایت'' کی اردو نثر میں ملتی ہے -

اُردو شعرا کا ایک ''تذکرہ'' بھی سودا سے منسوب کیا جاتا ہے - اس تذکرے کے سلسلے میں دو متضاد رائیں ملتی ہیں - ایک یہ کہ تذکرہ موجود تھا اور حکیم قدرت اللہ قاسم کی نظر سے گزرا تھا - قاسم نے اپنے تذکرے ''مجموعۂ نغز'' میں سعدی دکنی کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''محمد رفیع سودا نے . . .

اپنے تذکرے میں سعدی دکنی کے اشعار کو . . . شیخ سعدی شیرازی . . . سے منسوب کیا ہے ۔'' اور چونکہ مرزا ابو طالب دکن سے آکر دہلی میں سودا کے گھر ٹھہرے تھے اس لیے دکنی شعرا کے حالات و اشعار سودا کو ان سے معلوم ہوئے جو انھوں نے اپنے شاگرد قائم چاندپوری کو بھی بتائے جس کا اعتراف قائم نے ''مخزن نکات'' میں طالب کے ذیل میں کیا ہے ۔ لیکن یہ سب کچھ لکھ کر شیخ چاند نے لکھا ہے کہ ''تذکرے کے وجود کے متعلق یہ بحث قیاسی ہے ۔''[۸۳] برخلاف اس کے دوسری رائے[۸۴] یہ ہے کہ مرزا ابو طالب کے تعلقات مرزا سودا کے چچا سے تھے اور وہ اپنی جاگیر کے معاملات کے سلسلے میں دہلی آئے تھے ۔ اگر میرزا ابو طالب ، جن کی عمر قائم نے ۷۰ سال بتائی ہے ، دو تین سال دہلی میں رہے تو سودا اس وقت نو عمر تھے اور ان سے شعر و شاعری پر تبادلۂ خیال ممکن نہیں تھا ۔ خیال یہ ہے کہ میرزا ابو طالب دہلی سے چلتے وقت دکنی شعرا کے کلام پر مشتمل ایک بیاض بطور تحفہ سودا کے چچا کو دے گئے ہوں ۔ یہی بیاض سودا کو ملی ہو اور قائم نے بھی اسی سے استفادہ کیا ہو ۔ یہی بیاضِ ابو طالب قاسم کی نظر سے گزری ہو جسے انھوں نے تذکرۂ سودا سمجھ کر حوالہ دیا ۔ تذکرۂ سودا کا اگر کوئی وجود تھا تو قائم نے اپنے تذکرے میں اس کا حوالہ کیوں نہیں دیا ۔ قائم بیاضِ طالب کا ذکر کرتے ہیں ، بیاض عزلت کا ذکر کرتے ہیں ۔ مرزا سودا سے ''ذکر و مذکور'' کا بیان کرتے ہیں ۔ پھر سودا کے تذکرے کا کیوں ذکر نہیں کرتے ؟ غالب گمان یہ ہے کہ میرزا ابو طالب کی بیاض مرزا سودا کے پاس موجود تھی ۔ ہو سکتا ہے کہ سودا نے اپنے قلم سے اس میں کچھ اضافے بھی کیے ہوں اور جب قائم نے اپنی ''بیاض'' لکھنے کا ارادہ کیا ہو ، جس نے بعد میں تذکرے کی صورت اختیار کر لی ، تو سودا نے بیاضِ طالب اسی صورت میں ان کے حوالے کردی ہو ۔ یہی بیاضِ طالب یا اس کا کچھ حصہ قدرت اللہ قاسم کی نظر سے بھی گزرا ہو جسے انھوں نے تذکرۂ سودا سمجھ لیا ہو ۔ تذکرۂ سودا کی حقیقت اس سے زیادہ معلوم نہیں ہوتی ۔ کسی اور ذریعے سے بھی سودا کا تذکرہ لکھنا ثابت نہیں ہوتا اور ہمارا خیال یہی ہے کہ سودا نے کوئی تذکرہ نہیں لکھا ۔

سودا کا ''دیوان فارسی'' ان کے کلیات میں شامل ہے ۔ یہ بات مصحفی کو عجیب سی نظر آئی کہ سودا نے اپنی فارسی غزلیں بقیدِ ردیف دیوانِ ریختہ میں شامل کر دی ہیں ۔ مصحفی نے اس بات کو ایجادِ سودا کہا ہے ۔[۸۵] دیوان فارسی میں ۶۲ غزلیں ، ایک قصیدہ اور چند قطعات شامل ہیں ۔[۸۶] اس کلام میں

کوئی ایسی قابل ذکر بات نہیں ہے جو سودا کو فارسی شاعری میں کوئی مقام دلا سکے۔ اس میں وہی رنگِ سخن ہے جو اردو میں زیادہ موثر و بہتر انداز میں نمایاں ہوا ہے۔

دیوانِ اُردو کب مرتب ہوا؟ اس کے بارے میں کوئی قطعی بات نہیں کہی جا سکتی۔ سودا کے قصائد، ہجویات اور قطعاتِ تاریخ سے زمانے کا تعین ہو سکتا ہے، لیکن دیوان اردو (غزلیات) کے بارے میں صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ ۱۱۶۵ھ/۵۲-۱۷۵۱ء میں جب میر نے اپنا تذکرہ ''نکات الشعرا'' مکمل کیا تو سودا اپنا دیوان ترتیب دے چکے تھے۔ نکات الشعرا میں میر نے جو انتخابِ کلام دیا ہے اس میں حروف تہجی کی ترتیب اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ قائم نے اپنا تذکرہ مخزن نکات ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ء میں مکمل کیا۔ اس میں ''تمام دیوان منتخب است''[۸۷] کے الفاظ اس کا ثبوت ہیں کہ مخزن نکات کی تالیف یا حالاتِ سودا لکھتے وقت دیوان سودا مرتب ہو چکا تھا۔ حبیب گنج کا نسخہ کلیات سودا ۱۱۷۴ھ کا مکتوبہ ہے۔ اس میں نہ صرف ۲۳۳ غزلیات ہیں بلکہ ۲۶ قصیدے، ۱۲ مخمس، ۷ ہجویات، ۱۱ رباعیاں اور ۱۲ فردیات بھی ہیں۔[۸۸] لچھمی نرائن شفیق نے اپنے تذکرے چمنستان شعرا (۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ء) میں یہ لکھا ہے کہ ''کلیاتش متضمن بر قصائد و مثنوی و . . . مخمس و ترجیع بند و قطعہ و رباعی و مرثیہ قریب دو ہزار بیت بنظر امعان رسیدہ۔''[۸۹] کلیات سودا کے بے شمار نسخے دنیا میں پائے جاتے ہیں لیکن کوئی نسخہ ایسا نہیں ہے جو سودا کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہو۔ف البتہ ایک نسخہ انڈیا آفس لندن میں محفوظ ہے جو سودا کی زندگی میں سودا کے ایما پر لکھنؤ میں انگریزوں کے نائب ریزیڈنٹ رچرڈ جونسن کے لیے لکھوایا گیا تھا۔ اس کے شروع میں جونسن کی مدح میں سودا کا ایک قصیدہ بھی شامل ہے۔ یہ کلیاتِ سودا کا واحد معلوم نسخہ ہے جو سودا کی نظر سے گزرا تھا اور جس میں کتابت کی غلطیاں بھی کم ہیں۔ رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ ''اب تک دریافت شدہ نسخوں میں صحتِ متن کی بناء پر یہ واحد مخطوطہ ہے جس کو تدوین کی بنیاد بنانا چاہیے . . . اس میں ایسے متعدد

ف۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''حال میں یہ اطلاع ملی ہے کہ خود سودا کے ہاتھ کا لکھا ہوا کلیات بریلی میں موجود ہے۔ جب تک اسے دیکھا نہ جائے اس کی تصدیق نہیں کی جا سکتی۔'' (''کلیات سودا کا پہلا مطبوعہ نسخہ'' مضمون مطبوعہ ''سویرا''، ص ۷۴، شمارہ ۲۹، لاہور)۔

قطعاتِ تاریخ موجود ہیں جن سے سال واقعہ ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ء برآمد ہوتا ہے ۔۹۰"
اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ کلیات سودا ۱۱۹۳ھ اور سودا کے سال وفات ۱۱۹۵ھ (۱۷۷۹ — ۱۷۸۱ء) کے درمیان لکھا گیا ۔ رشید حسن خاں نے اس نسخے کو بنیاد بناکر "انتخابِ سودا" ترتیب دیا ہے اور ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی نے اسے بنیاد بنا کر کلیاتِ سودا۹۱ مرتب کیا ہے جس کی جلد اول میں صرف غزلیات ہیں اور جلد دوم میں صرف قصائد شامل ہیں اور حاشیوں میں دوسرے اہم نسخوں کے اختلافات بھی درج ہیں ۔ کلیاتِ سودا کا پہلا ایڈیشن مطبع مصطفائی دہلی سے ۱۰ جمادی الثانی ۱۲۷۲ھ/۱۸ فروری ۱۸۵۶ء میں شائع ہوا جسے میر عبدالرحمٰن آہی شاگردِ مومن خاں نے مرتب کیا تھا اور ظہور علی ظہور نے دیباچہ لکھا تھا ۔ اس میں الحاقی کلام بھی شامل ہے ۔ اس میں ۱۱۰ غزلیں دوسروں کی ہیں ، جن میں سے ۱۰۷ غزلیں صرف میر سوز کی ہیں ۔۹۲ یہی صورت مثنویوں کے ساتھ ہے ۔ اس میں قائم ، بیان اور دوسروں کی کئی مثنویاں غلطی سے شامل کر لی گئی ہیں ۔ یہی صورت دو جلدوں میں مطبوعہ کلیات سودا مرتبہ عبدالباری آسی میں نظر آتی ہے ۔ اس میں بھی مطبع مصطفائی کی طرح الحاقی کلام شامل ہے ۔ مطبع نولکشور کے محولہ بالا کلیات سے پہلے کے ایڈیشن مطبع مصطفائی کے مطابق تھے لیکن آسی نے اپنے ایڈیشن کو مختلف عنوانات کے تحت تقسیم کر دیا ہے اور اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ "جو چیز آپ کو ڈھونڈنا ہو فوراً نکال سکتے ہیں اور ایک ہی قسم کا تمام مواد ایک جگہ مل سکتا ہے ۔۹۳" قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ "گارساں دتاسی نے اپنی تاریخ ادبیات (جلد ۳ ، ص ۷۰) میں لکھا ہے کہ ۱۸۰۳ء میں اعلان ہوا تھا کہ کلکتہ میں کلیاتِ سودا تین جلدوں میں زیر طبع تھا . . . میر شیر علی افسوس نے لکھا ہے کہ میرا کچھ وقت کلیات سودا کی تصحیح میں صرف ہوا ۔ دتاسی کا بیان ہے کہ افسوس ، جوان اور محمد اسلم کا تصحیح کیا ہوا انتخاب کلیات سودا ۱۸۱۰ء میں شائع ہوا تھا ۔ اس کا امکان ہے کہ تصحیح کلیات سے اسی کی طرف اشارہ ہو ۔ وہ کلیات جس کی طرف دتاسی نے اشارہ کیا ہے ، کہیں نہیں ملتا ، یا تو ارادہ مطلقاً قوت سے فعل میں نہ آسکا یا بعض اجزا چھپے جو محفوظ نہ رہ سکے ۔۹۴"

(۲)

سودا ایک پہلودار شخصیت اور گوناگوں صلاحیتوں کے مالک تھے ۔ یہی پہلو داری ، تنوع اور رنگارنگی ان کی شاعری کا خاص وصف ہے ۔ انہوں نے درد

کی طرح خود کو ایک صنفِ سخن سے وابستہ نہیں کیا بلکہ ہر صنف کو اپنے زور و توانائی سے آزمایا اور اسے علویت بخشی ۔ ان کی ساری شاعری میں ، خواہ وہ کسی صنفِ سخن میں ہو ، ہمیں معیار کی یکسانیت کا احساس ہوتا ہے ۔ قائم نے انھیں "عندلیب خوش نغمہ"۹۵ کہا ہے ۔ میر حسن۹۶ نے "میدان بیان او وسیع و طرز معانی او بدیع" لکھ کر ان کی شاعری کو "طرب انگیز" کہا ہے ۔ سودا کی شاعری کی عام خصوصیت یہ ہے کہ اس میں زور اور شکوہ ہے ۔ ان کے لہجے میں بلند آہنگی اور مردانہ پن ہے ۔ وہ مبالغے کے ذریعے خیال کی تصویر کے خد و خال ذہن پر ثبت کرنے کا ڈھنگ جانتے ہیں ۔ مختلف موقع و محل اور مناظر کو شاعری کے سانچے میں ڈھالنے کی صلاحیت رکھتے ہیں ۔ ان کی یہ صلاحیت و خصوصیت ہر صنفِ سخن میں اپنا جلوہ دکھاتی ہے اور اسی پر ان کی انفرادیت کا محل تعمیر ہوتا ہے ۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ غزل میں سودا و میر کا مقابلہ کیا جاتا ہے اور کوئی میر کو سودا پر اور کوئی سودا کو میر پر ترجیح دیتا ہے لیکن اس قسم کی ترجیحات نہ صرف بے معنی ہیں بلکہ ان دونوں شاعروں کو سمجھنے میں ہماری مدد نہیں کرتیں ۔ یہاں یہ بھلا دیا جاتا ہے کہ میر کا مزاج سودا کے مزاج سے مختلف تھا ۔ ان دونوں کے مزاج مختلف عناصر سے مل کر بنے تھے ۔ ان دونوں میں اگر کوئی چیز مشترک تھی تو وہ "زمانہ" تھا لیکن اس میں بھی بیک وقت دونوں نے اپنے اپنے مزاج کے مطابق زندگی بسر کی ۔ اگر کچھ اشعار میں سودا و میر ایک دوسرے سے قریب بھی آ جاتے ہیں تو ہم ان کی شاعری کے بقیہ حصے سے انھیں کیسے الگ کر سکتے ہیں ؟ اس زمانے میں بھی میر کی غزل اور سودا کے قصیدے کی دھوم تھی ۔ میر کے مقابلے میں سودا اپنی روانیِ طبع اور زور و توانائی کی وجہ سے ممتاز سمجھے جاتے تھے اور اسی لیے انھیں "پہلوانِ سخن" کہا جاتا تھا ۔ ایسے شاعر سے ، زور ، قوت و توانائی جس کی فطرت ہو ، نرم و نازک احساسات یا دھیمے لہجے میں بات کرنے کی توقع کیسے کر سکتے ہیں ؟ سودا کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے اگر اس بات کو سامنے رکھا جائے تو وہ ہم سے آج بھی موثر انداز میں مخاطب ہوتی ہے ۔ غزل کے میدان میں سودا عاشقِ زار کی صورت میں نہیں بلکہ مردِ میدان کے عزم کے ساتھ داخل ہوتے ہیں ۔ یہی وہ صنف ہے جہاں سودا کا مقابلہ میر سے کیا جاتا ہے اور جذباتِ غم کی مناسبت سے دھیمے لہجے کو نہ دیکھ کر یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ سودا کی طبع غزل کے لیے موزوں نہ تھی ۔ یہ یک طرفہ کلیہ ہے اور سودا کی غزل کو میر کے معیار سے ناپنے کی کوشش ہے ۔ یہ ضرور ہے کہ میر کی غزل پڑھ کر

جب ہم سودا کی غزل پڑھتے ہیں تو وہ ہمیں میر کی طرح اپنی گرفت میں نہیں لیتی لیکن ہمیں یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ یہ مختلف قسم اور مختلف رنگ کی شاعری ہے جس میں احساس و جذبہ کے بجائے مضمون آفرینی کی طرف رجحان ہے ۔ یہ مختلف قسم کی شاعری اس لیے ہے کہ میر کے ہاں اندر کی دنیا آباد ہے لیکن سودا کے ہاں باہر کی دنیا سے رشتہ استوار ہے ۔ ہر دروں بیں شاعر کی طرح ، میر کے لیے بھی ، ان کی اپنی ذات اور انا خاص اہمیت رکھتی ہے ۔ کائنات سے ان کا رشتہ اسی سطح پر قائم ہوتا ہے ، لیکن بیروں بیں شاعر اپنی ذات و انا کو پس منظر میں رکھتا ہے اور انسان و کائنات سے رشتہ اپنی ''انا'' کو الگ کرکے قائم کرتا ہے ۔ وہ مردم بیزار نہیں ہوتا ۔ اس میں دوسروں کے نقطۂ نظر کو سمجھنے اور اپنے نقطۂ نظر پر نظر ثانی کرنے کی بڑی صلاحیت ہوتی ہے ۔ اس کا حلقۂ احباب بھی وسیع ہوتا ہے ۔ اسی لیے اس کا اندازِ نظر طرب انگیز ہوتا ہے ۔ سودا اسی بیروں بیں انداز نظر اور مزاج کے حامل تھے اور ان کی شاعری بھی اسی انداز نظر کی حامل ہے ۔ یہ بات واضح رہے کہ فکر و احساس اور وجدان دونوں قسم کے شاعروں کے ہاں ملیں گے لیکن بنیادی طور پر اندازِ نظر دونوں کا مختلف ہوگا ۔ میر کی غزل ایک امکان کی حامل ہے اور سودا کی غزل دوسرے امکان کی ۔ ''آب حیات'' میں آزاد نے میر و سودا کے ہم معنی اشعار دیے ہیں لیکن یہ اشعار ہم معنی ہوتے ہوئے بھی دونوں شاعروں کے مختلف اندازِ نظر اور مختلف مزاجوں کو واضح کرتے ہیں :

میر

۱- رات تو ساری کٹی سنتے پریشاں گوئی
میر جی کوئی گھڑی تم بھی تو آرام کرو

۲- گلا میں جس سے کروں تیری بے وفائی کا
جہاں میں نام نہ لے پھر وہ آشنائی کا

۳- ایک محروم چلے میر ہمیں دنیا سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

۴- سرھانے میر کے آہستہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے

سودا

۱- سودا تری فریاد سے آنکھوں میں کٹی رات
اب آئی سحر ہونے کو ٹک تو کہیں مر بھی

۲- گلا لکھوں میں اگر تیری بے وفائی کا
لہو میں غرق سفینہ ہو آشنائی کا

۳- سودا جہاں میں آ کے کوئی کچھ نہ لے گیا
جاتا ہوں ایک میں دل پُر آرزو لیے

۴- سودا کی جو بالیں پہ گیا شور قیامت
خدام ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے

آپ نے میر و سودا کے یہ چار چار شعر پڑھے - میر کے ہاں غنائیت ، مٹھاس اور نرم روی کا اظہار ہے - بات غم کے اندر ڈوبی ہوئی دھیمے لہجے میں دل کے اندر سے نکلی ہے - سودا کے لہجے میں جھنکار ہے ، بلند آہنگی ہے - میر کے اشعار میں ان کی انا کا پرتو موجود ہے - سودا کے ہاں باہر کی ہوا کا جھونکا بھی آ رہا ہے - میر کے ہاں معنی جذبے میں تبدیل ہوگئے ہیں - سودا کے ہاں جذبہ معنی کو ابھار رہا ہے - میر کے ہاں اثر پہلے پہنچ رہا ہے ، سودا کے ہاں اثر معنی کے بعد پہنچتا ہے - میر بے وفائی کا ذکر کرتے ہیں تو ''جہاں میں نام نہ لے پھر وہ آشنائی کا'' کہہ کر احساس کی سطح باقی رکھتے ہیں - سودا بے وفائی کا ذکر کرتے ہیں تو ''لہو میں غرق سفینہ ہو آشنائی کا'' کہہ کر معنی کی سطح باقی رکھتے ہیں - آخری شعر میں میر کے ہاں تنہائی کے سناٹے کا احساس ہوتا ہے - سودا کے ہاں تنہائی کا نہیں بلکہ چہل پہل ، بھرت اور شور کا احساس ہوتا ہے - میر کا سونا کسی اور وجہ سے ہے جو سودا کے سونے سے بالکل مختلف ہے - احساس و معنی کی سطح کا یہی فرق میر و سودا کی شاعری کا فرق ہے جس سے مختلف لہجے اور مختلف طرزِ ادا جنم لیتے ہیں اور اسی فرق سے لفظوں کا استعمال ، ان کی ترتیب اور تیور بدل جاتے ہیں - سودا بھی کہیں کہیں میر کی سی داخلیت کا اظہار اپنی غزل میں کرتے ہیں لیکن یہ سودا کی شاعری کا عام مزاج نہیں ہے - اسی لیے سودا و میر کی غزلوں کا مقابلہ کرنا اور کبھی سودا کو غزل میں میر پر اور کبھی میر کو سودا پر ترجیح دینا صحیح تنقیدی انداز نظر نہیں ہے - میر و سودا کا یہ مقابلہ خود ان شاعروں کی زندگی میں شروع ہو چکا تھا اور سودا کے قصیدے اور میر کی غزل کی تعریف کی جاتی تھی جس کا احساس خود سودا کو بھی تھا ؛

کہتے ہیں وہ جو ہے سودا کا قصیدہ ہی خوب
ان کی خدمت میں لیے میں یہ غزل جاؤں گا

ایک اور جگہ کہتے ہیں :

سودا کو تم سمجھتے تھے کہہ نہ سکے گا یہ غزل
آفریں ایسے وہم پر ، صدقے میں اس گمان کے

لیکن غزل میں بھی سودا کا اپنا مخصوص دائرہ ہے جس میں وہ ایک بڑے غزل گو نظر آتے ہیں ۔ میر نے جو غزل کا مخصوص مزاج بنایا تھا وہی غزل کا مزاج بن گیا تھا ۔ سودا نے غزل میں باہر کی دنیا سے تعلق پیدا کرکے اسے قصیدے کی طرح ایک نئی وسعت اور تنوع دیا جس سے غزل میں ہمہ گیری پیدا ہو گئی اور آنے والی نسل کے شعرا کے لیے ایک نیا راستہ نکل آیا ۔ جیسے میر کے ہاں ہر صنفِ سخن پر ان کے مزاجِ غزل کی چھاپ نظر آتی ہے اسی طرح سودا کے ہاں ہر صنف پر ان کے مزاجِ قصیدہ کی چھاپ نمایاں ہے ۔ دیوانِ سودا کی پہلی غزل کو لیجیے ۔ اسے ہم سودا کی نمائندہ غزل کہہ سکتے ہیں :

مقدور نہیں اس کی تجلّی کے بیاں کا
جوں شمع سراپا ہو اگر صرف زباں کا
پردے کے تعین کو درِ دل سے اٹھا دے
کھلتا ہے ابھی پل میں طلسمات جہاں کا
ٹک دیکھ صنم خانۂ عشق آن کے اے شیخ
جوں شمع حرم رنگ جھمکتا ہے بتاں کا
اس گلشنِ ہستی میں عجب دید ہے لیکن
جب چشم کھلے گل کی تو موسم ہو خزاں کا
دکھلائیے لے جا کے تجھے مصر کا بازار
لیکن نہیں خواہاں کوئی واں جنس گراں کا
سودا جو کبھی گوش سے ہمت کے سنے تو
مضموں یہی ہے جرسِ دل کی فغاں کا
ہستی سے عدم تک نفسِ چند کی ہے راہ
دنیا سے گزرنا سفر ایسا ہے کہاں کا

دیوان کی پہلی غزل ہونے کی وجہ سے اس میں حمد و تصوف کے مضامین زیادہ ہیں ۔ یہ وہ روایتی مضامین ہیں جو عام طور پر فارسی و اُردو غزل میں ملتے ہیں لیکن ان روایتی مضامین کو بھی سودا نے اس ندرت سے پیش کیا ہے کہ وہ لئے

معلوم ہوتے ہیں - پہلے شعر کے پہلے مصرع میں "زہان کا مدح میں شمع ہو جانا" سے بیان میں ایک ایسی ندرت پیدا ہو گئی ہے کہ روایتی بات بھی نئی معلوم ہوتی ہے - دوسرے شعر میں تصوف کی جھلک اور صوفیانہ انداز نظر واضح ہے - تیسرے شعر میں روایتی شیخ پر محبوب کی اہمیت واضح کی گئی ہے لیکن ''جوں شمع حرم رنگ جھمکتا ہے بتاں کا'' کہہ کر ندرتِ بیان سے ایک لیا پن پیدا ہو گیا ہے - چوتھے شعر میں لطیف پیرائے میں تنقیدِ حیات ملتی ہے - پانچویں شعر میں مبالغے کی دلکشی سے شعر میں حسن پیدا ہوگیا ہے - آخری شعر میں زندگی و موت کے ذرا سے فاصلے کو خوبصورتی سے واضح کیا ہے - یہاں ہمیں وہ سب مضامین نظر آتے ہیں جو دوسرے شعرا کے ہاں بھی ملتے ہیں لیکن اس غزل کو پڑھ کر ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک بالکل اوریجنل شاعر کی تخلیق ہے جس نے اپنے ندرتِ بیان سے روایتی خیالات و اشارات کو ایک لیا رنگ دے دیا ہے - یہاں بحر و قافیہ کی پوری پابندی ہے - زبان بھی صحت کے ساتھ استعمال ہوئی ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ غزل میں کوئی مخصوص ''موڈ'' نہیں ہے - ان اشعار سے وہ راگ ، وہ لے پیدا نہیں ہوا جو اعلیٰ غنائی شاعری کا خاصہ ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سودا کی غزل جذبہ و احساس کی ترجمانی کے بجائے اپنا رشتہ باہر کی دنیا سے قائم کر رہی ہے - اسی غزل کے چوتھے شعر میں لطیف جذبے کو مخصوص آہنگ کے ساتھ بیان کرنے کے باوجود دوسرا مصرع اس جذبے کا رشتہ باہر کی دنیا سے قائم کر دیتا ہے ع ''جب چشم کھلے گل کی تو موسم ہو خزاں کا'' - اسی مزاج سے سودا کا مخصوص رنگِ سخن پیدا ہوتا ہے جس میں شگفتگی ہے ، نشاطیہ کیفیت ہے ، طنز کی کاٹ ہے اور مزاج کی رنگینی ہے - سودا کے اس تخلیقی عمل سے مختلف اسالیبِ بیان ابھرے جن سے زبان میں بیان کی قوت کو نہایت ترقی ہوئی - یہ اس دور میں اتنا بڑا کام تھا کہ اگر سودا کے ہاں انجام نہ پاتا تو اُردو زبان و شاعری اتنی تیزی سے ترقی کے مراحل طے نہ کرتی -

سودا نے شاعری کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر کا جابجا اظہار کیا ہے - وہ کلام میں صفائی کو بنیادی چیز سمجھتے تھے ع ''صفا کلام کی میرے ہے شکلِ آئینہ'' یہی تخلیقی سطح پر ابلاغ ہے - اسی سے عروسِ معنی کا پیراہن درست ہوتا ہے - سودا نے اسی لیے خود کو ''سخن تراش'' کہا ہے - سودا کے لیے شاعری میں مضمون و معنی ہی بنیادی چیز ہے :

عروسِ معنی کی تصویر کھینچ آتی ہے سودا کو
کوئی خاطر میں اس کے مانی و بہزاد آتا ہے
بس کہ رنگینیِ معنی ہے مرے دیوان کی
ہر ورق کا ہے گلستاں کے برابر کاغذ
دل معنیِ رنگیں سے لب ریز ہے سودا کا
اس غنچے میں پھولے ہے گلزار بہت تحفہ

''معنی رنگیں'' ان کی شاعری کا وہ مرکزی نقطہ ہے جس سے ان کی شاعری کے چھوٹے بڑے دائرے بنتے ہیں۔ سودا کے ہاں مضمون و معنی کی تلاش کے دو ماخذ ہیں۔ ایک خود ان کا بیروں بیں مزاج اور دوسرے وہ فارسی شعرا جن کا اثر سودا نے قبول کیا اور جن میں صائب، نظیری، بیدل اور فغانی کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ خیال بندی و مضمون آفرینی ان سب شعرائے فارسی کی امتیازی خصوصیت ہے۔ سودا نے انھی شعرا کے رجحانات و میلانات کو اُردو شاعری میں سمویا۔ ان کے ہاں جو قطعہ بند غزلیں کثرت سے ملتی ہیں وہ بھی نظیری کا اثر ہے۔ صائب سے انھوں نے تمثیل نگاری لی اور اپنی غزل میں اسی انداز کے عشقیہ و اخلاقی مضامین داخل کیے۔ بیدل سے انھوں نے خیال بندی و مضمون آفرینی لی اور اپنی غزل میں شامل کی۔ یہی وہ خصوصیات ہیں جو قصیدے میں رنگ بھرتی ہیں۔ سودا نے قصیدے کی ان خصوصیات کو اُردو غزل میں استعمال کرکے غزل کو ایک نیا رنگ و آہنگ دیا۔ یہ وہ کام ہے جو اس دور کے کسی دوسرے شاعر نے اس طور پر انجام نہیں دیا۔ فارسی شعرا کے ان اثرات نے سودا کے ہاں تین کام کیے۔ ایک یہ کہ فارسی غزل کے خیالات و مضامین اور رموز و کنایات سودا کی غزل میں استعمال ہو کر اُردو زبان کے سانچے میں ڈھل گئے۔ دوسرے یہ کہ متعدد فارسی روزمرہ و محاورات کے اُردو تراجم شاعری کے ذریعے زبان کا جزو بن گئے جن سے زبان میں اظہار کا سلیقہ بڑھ گیا۔ تیسرے یہ کہ فارسی تراکیب اور بندشیں غزل کے مزاج میں شامل ہو گئیں جن سے بیان میں لطافت و رنگینی پیدا ہو گئی اور زبان بہت کم مدت میں دُھل منجھ کر صاف ہو گئی اور فنی سطح پر اٹھ آئی۔ سودا نے اپنی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں سے فارسی اثرات کو اُردو غزل کے مزاج کا حصہ بنا دیا اور آئندہ دور کی شاعری کی بنیاد رکھ کر اس کی دیواریں بھی چن دیں۔ اسی لیے سودا کی غزل روایتی (افسردگی کے معنی میں نہیں) اور فارسی غزل جیسی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے اگر سودا کی غزل کا مطالعہ کیا جائے تو سودا کے کلام میں

فارسی شعرا کے مختلف اسالیب کے علاوہ ان کے معنی و مضمون کے آزاد تراجم کثرت سے ملیں گے ۔ بہت سے فارسی اشعار تو پورے اُردو اسلوب و لہجہ کے ساتھ اس خوبصورتی سے ترجمہ ہوئے ہیں کہ وہ سرے سے ترجمہ ہی نہیں معلوم ہوتے بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ سودا کا شعر و خیال فارسی شعر سے ٹکرا گیا ہے ۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ایک روز خان آرزو کے ہاں مجلس مشاعرہ میں مرزا رفیع سودا نے قدسی کے شعر کا اُردو ترجمہ ایسے پڑھا گویا وہ ان کا ہو ۔ آرزو نے بہت تعریف کی اور دوران تعریف فی البدیہ یہ شعر پڑھا جس میں اس طرف اشارہ تھا :

شعرِ سودا حدیثِ قدسی ہے   لکھ رکھیں چاہیے فلک پہ ملک

''حدیثِ قدسی'' ذومعنی تھا ۔ مرزا بے اختیار اٹھے اور آرزو کے سینے سے لگ گئے ۔ سودا کے ہاں یہ سارا کام اس تخلیقی سطح پر ہوا ہے کہ یہ سب اثرات اُردو زبان کا حصہ بن کر آئے ہیں ۔ سودا کے ہاں فارسی اشعار کے اُردو ترجمے کی تخلیقی صورت دیکھنے کے لیے یہ چند اشعار دیکھیے :

فارسی اشعار

۱۔ مصلحت نیست کہ از پردہ بروں افتد راز
ورنہ در محفل رندان خبرے نیست کہ نیست   (حافظ)

۲۔ بوئے یار من ازیں سست وفا می آید
ساغر از دست بگیرید من از کار شدم   (نظیری)

۳۔ آلودۂ قطرات عرق دیدہ جبیں را
اختر ز فلک می نگرد روئے زمیں را   (قدسی)

۴۔ سوار شد آں بادشاہِ کشورِ حسن
کہ آفتاب کشادہ نشانِ زریں را   (لاادعا)

سودا کے اشعار

۱۔ راز دیر و حرم افشا نہ کریں ہم ہرگز
ورنہ کیا چیز ہے یاں اپنی نظر سے باہر

۲۔ کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

۳- آلودۂ قطرات عرق دیکھ جبیں کو
اختر پڑے جھانکیں ہیں فلک پر سے زمیں کو

۴- ہوا سوار وو شاید مرا شہنشہِ حسن
کہ آفتاب نے زریں نشان کھول دیے

سودا کی غزل میں مضامین ، علامات ، تصورِ حسن و عشق ، تشبیہات و استعارات ، صنائع بدائع اور معیار شاعری وغیرہ وہی ہیں جو فارسی شاعری میں ملتے ہیں ۔ انہوں نے شعوری طور پر اپنی خلاقانہ قوت سے انہیں اُردو غزل میں اس طور پر سمویا کہ یہاں بھی فارسی جیسی لطافت ، رنگینی اور طرز پیدا ہو گیا ۔ سودا کا کمال یہ ہے کہ وہ فارسی روایت کو اُردو زبان کے سانچے میں ڈھال کر اسے ایک قابلِ تقلید صورت دے دیتے ہیں ۔

سودا کی غزل میں جو مضامین بار بار آتے ہیں ان میں حسنِ محبوب ، اس کے ناز و ادا ، اعضائے جسمانی اور حرکات و سکنات کا بیان نمایاں ہے ۔ یہاں وہ حقیقت و مجاز کو ہم کنار کرنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں لیکن یوں معلوم ہوتا ہے کہ مزاجاً سودا کو حقیقت سے نہیں بلکہ مجاز سے دلچسپی ہے ۔ ان کا محبوب گوشت پوست کا انسان ہے اور وہی ان کا مخاطب ہے :

نازک اندامی کروں کیا اس کی اے سودا بیاں
شمع ساں جس کے بدن پر ہو پسینے کا خراش

اس زلف کو جب دیکھا میں ہاتھ میں سودا کے
پھرتے ہوئے ہاتھی کی زنجیر نظر آئی

ٹھہرا ہے تری چال میں اور زلف میں جھگڑا
ہر ایک یہ کہتی ہے اٹک مجھ میں بڑی ہے

صورت میں تو کہتا نہیں ایسا کوئی کب ہے
اک دھج ہے کہ وہ قہر ہے آفت ہے غضب ہے

اندامِ گل پہ ہو نہ قبا اس مزے سے چاک
جوں خوش قدوں کے تن پہ مسکتی ہیں چولیاں

یہاں وہ اندر پیدا ہونے والے جذبات کا رشتہ باہر کی دنیا سے ، معنی کی سطح پر ، قائم کر رہے ہیں ۔ یہ غزل میں سودا کا مخصوص رنگ ہے ۔ سودا کے ہاں فارسی کے زیرِ اثر جو مضامین بارہا آتے ہیں ان میں بے ثباتی و نیرنگیِ زمانہ کے علاوہ اخلاق مضامین اور تصوف کے عام کلیے بھی شامل ہیں ۔ یہ چند شعر پڑھیے :

سودا نگاہِ دیدۂ تحقیق کے حضور جلوہ ہر ایک ذرے میں ہے آفتاب کا

چمنِ دہر میں توام ہے سدا شادی و غم　　خندۂ گل نہ رہے گریۂ شبنم سے دور

منعم نہ مر بنائے عمارت کی فکر میں
یہ سب حویلیاں تھیں جہاں تک ہیں اب اجاڑ
ابھرے ہے کیسا حباب نمط اے حریر پوش
یاں جس کو دیکھیے سو ہوا ہے کفن بدوش
کسی کی مرگ پر اے دل نہ کیجے چشم تر ہرگز
بہت سا روئیے ان کو جو اس جینے پہ مرتے ہیں

سودا کے ہاں ایک مضمون، جو فارسی شاعری کی طرح اُردو میں بھی ہر شاعر کے ہاں آیا ہے، زاہد، واعظ، ناصح، شیخ پر طنز ہے - زاہد و شیخ اُردو فارسی شاعری میں منافق و بے عمل انسان ہے جو انسان کو فطری کاموں سے روکتا ہے اور شاعر جس پر چوٹ کر کے صدائے احتجاج بلند کرتا ہے - سودا کے ہاں اس مضمون کے دو پہلو ہیں - ایک تو وہی جس کا ذکر ہم نے ابھی کیا ہے اور دوسرا یہ کہ سودا مقدس و محترم تصورات اور چیزوں پر بھی ویسے ہی طنز کرتے ہیں جیسے شیخ و زاہد پر - پہلی صورت سودا کی شاعری میں یہ ملتی ہے:

عمامے کو اُتار کے پڑھیو نماز شیخ
سجدے سے ورنہ سر کو اٹھایا نہ جائے گا
کیا جانیں شیخ کعبہ گیا یا بسوئے دیر
اتنا تو جانتے ہیں کہ پیالہ لیے گیا
شیخ کی ڈاڑھی کو سودا رلد تو کہتے ہیں پشم
مجھ کو ان کے منہ پر آتا ہے نظر پشمینہ صاف
شانے میں شیخ جی کی ڈاڑھی پھنسی نہ سمجھو
اک چور بال ہے یاں وہ کاٹھ میں دیا ہے
ناصح تو آدمی ہو تو مانوں میں تیری بات
حشرات کی طرح سے زمیں کا بخار ہے

اور دوسری صورت، جس میں محترم و مقدس تصورات، اشیاء و عقائدِ دین بھی اسی طنز و تمسخر کا نشانہ بنتے ہیں، یہ ہے:

اذاں کا شور بھی کیا کم ہے ہا و ہوئے مستاں سے
جو غوغا طاقِ مسجد میں ہے وہ ہی غل ہے شیشے میں
ہمارا مصطبہ کیا کم ہے زاہد تیری مسجد سے
کہ یاں بھی چار قل سے مے سدا شاغل ہے شیشے میں

آیا ہوں تازہ دیں بہ حرم شیخنا مجھے
پوجا نماز سے بھی مقدم بہت ہے یار
کعبے کی زیارت کو اے شیخ میں پہنچوں گا
مستی سے مجھے بھولے جس دن رہ مے خانہ

سودا کے ہاں یہ مضامین بھی فارسی روایت کا عکس ہیں لیکن یہاں بھی ہمیں ایک زور بیان اور قوت کا احساس ہوتا ہے جو اس دور کی شاعری میں ایک نئی چیز ہے۔ اسی زور بیان سے وہ سنگلاخ زمینوں کو پانی کر دیتے ہیں۔ پیچیدہ سے پیچیدہ مضمون کو صفائی سے بیان کر دیتے ہیں۔ ندرت بیان سے وہ عام روایتی مضامین میں بھی تازگی و رنگینی پیدا کر دیتے ہیں لیکن ان کے شعر ہمارے جذبہ و احساس کو نہیں چھوتے۔ ان کی غزل میں مضامین کا دائرہ بھی محدود ہے۔ حسن و عشق، ادائے محبوب، سراپا، مے و ساغر، جام و مینا، شیخ، زاہد و واعظ، تہذیب و معاشرت کے عام اخلاقی اصول اور تصوف کے چند مروجہ خیالات ان کی غزل کے وہ موضوعات ہیں جو بار بار آتے ہیں، لیکن سودا ان میں اپنے تخیل کی رنگینی اور تخلیقی توانائی سے ایک ندرت اور قوت پیدا کر دیتے ہیں۔ یہی ان کی انفرادیت ہے۔ ان کے طرز فکر اور انداز بیان پر صائب کا اثر نمایاں ہے۔ رنگِ صائب کو عام اصطلاح میں مثالیہ کہتے ہیں۔ اس میں پہلے شاعر کوئی دعویٰ کرتا ہے اور پھر شاعرانہ دلیل سے اسے ثابت کرتا ہے۔ سودا نے اس طرز کو بھی بار بار استعمال کیا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

طبیعت سے فرومایہ کی شعر تر نہیں ہوتا
جو آبِ چاہ کا قطرہ ہے وہ گوہر نہیں ہوتا
بخشے ہے یوں دل کو میرے تقویت دشنام یار
جوں دوائے تلخ سے پاوے کوئی بیمار فیض
نہیں روشن دلاں کو وسعتِ روزی زمانے میں
کہ مہ کو نان، گاہے پاؤ، گہ آدھی، گہے ساری

مضمون آفرینی کا یہ رنگ، جو قصائد میں زیادہ کھل کر سامنے آیا ہے، سودا کی غزل کا عام رنگ ہے۔ اس طرز بیان کو دیکھیے تو یہ پیچیدہ ہے۔ اس میں بلند آہنگی ہے لیکن ساتھ ساتھ روانی بھی ہے۔ یہ وہ رنگِ سخن ہے جو آنے والے دور میں مضمون آفرینی کی شکل میں ناسخ کے ہاں ایک امتیازی خصوصیت بن کر ابھرتا ہے اور لکھنوی شاعری کا مخصوص رنگِ سخن بن جاتا ہے۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، میر کا رنگ ناقابلِ تقلید ہے، جب کہ سودا کا رنگ

قابلِ تقلید ہے۔ ناسخ نے میر کی بھی پیروی کی لیکن وہ رنگ ان سے نہ نبھ سکا، لیکن جب لکھنؤ میں اُردو شاعری کا اپنا رنگ ابھرا تو اس پر سودا کا اثر، قابلِ تقلید ہونے کی وجہ سے، سب سے زیادہ ہوا۔ خود ناسخ نے بھی اس کا اعتراف کیا ہے:

کب ہماری فکر سے ہوتا ہے سودا کا جواب
یاں تتبع کرتے ہیں ناسخ ہم اس مغفور کا

سودا کے یہ چند اشعار دیکھیے جو لکھنوی رنگ کے اولین نقوش ہیں:

پروانہ شمع رو پر کیوں بوالہوس ہو سودا
شعلے کے گرد پھرنا کب کام ہے مگس کا
زخم دل پاوے مرے سوزِ سخن سے التیام
چاک ملتا ہے زبانِ شمع سے گلگیر کا
جو کہ ظالم ہو وہ ہرگز پھولتا پھلتا نہیں
سبز ہوتے کھیت دیکھا ہے کبھو شمشیر کا
شمع رو کہنا اسے سودا ہے تاریکی عقل
شمع کا عکس اس کے عارض پر کلف ہے ماہ کا
پھینکے جو کمان دار مرا تیر ہوا پر
سیمرغ بچے پھر نہ عصافیر ہوا پر
یہ رتبہ جاہ دنیا کا نہیں کم مال زادی سے
کہ اس پر روز و شب میں سینکڑوں چڑھتے اترتے ہیں
تیغِ چوبی سے کہاں قبضۂ فولاد ہو نصب
نہ رہیں صاحبِ جوہر کبھو نامرد کے ساتھ

یہ وہ رنگِ سخن ہے جو آئندہ دور میں ناسخ کے ذریعے اس طور پر مقبول ہوتا ہے کہ ابتدائی زمانے میں غالب و مومن تک اسی رنگِ سخن کی پیروی کرتے ہیں جس کا اعتراف خود غالب نے ایک خط میں کیا ہے۔ لیکن آج سودا کے دیوانِ غزل کو دیکھ کر دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ اس میں کوئی خاص انفرادی رنگ نہیں ہے بلکہ ان کی غزل فارسی غزل کا اُردو روپ ہے۔ دوسرے یہ کہ اس غزل کے مزاج پر قصیدے کا رنگ غالب ہے۔ اسی لیے اس میں مضمون آفرینی، مبالغہ اور زورِ بیان نمایاں ہے۔ ان کی غزل کے آہنگ میں فارسی الفاظ و تراکیب کا گہرا اثر شامل ہے۔ سنگلاخ زمینوں کا استادانہ استعمال بھی قصیدے ہی کا اثر ہے۔ سودا کی غزلوں میں دس بیس شعر ایسے

ضرور مل جاتے ہیں جن میں واردات قلبی کو بیان کیا گیا ہے، لیکن یہ رنگ ان کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا۔ وہ عشق آشنا ضرور تھے لیکن عاشق زار نہیں تھے۔ ان کے ہاں عشقیہ واردات کے بیان میں بھی ذرا سے فاصلے کا احساس ہوتا ہے۔ وہ عشق میں ڈوبتے نہیں ہیں۔ قریب جاکر بھی دور رہتے ہیں۔ یہاں ہم عشق کے بارے میں سودا کے سات شعر درج کرتے ہیں۔ انہیں ہمارے ساتھ پڑھیے :

سودا شراب عشق نہ کہتے تھے ہم نہ پی
پایا مزہ نہ تو نے اب اس کے خمار کا

کہتے ہیں عشق جس کو مت پوچھ ہے وہ کیا شے
اک زہر ہے کہ جن نے پیر و جوان مارا

عاشق فنا میں اپنی بہبود جانتے ہیں
جی کا زیاں جو ہووے تو سُود جانتے ہیں

عشق فولاد مرا، حسن ترا مقناطیس
چھوڑے گا اس کی کشش کا نہ یہ آہن دامن

عشق ہی شرط ہے کیا ہو مرض الموت مجھے
یا رب انسان کے مرنے کو ہیں آزار کئی

کہتے ہیں جسے عشق سو وہ چیز ہے سودا
جوں ذات خدا جس کے حسب ہے نہ نسب ہے

عشق سے تو نہیں ہوں میں واقف
دل کو شعلہ سا کچھ لپٹتا ہے

ان میں ساتویں شعر کو چھوڑ کر باقی سب اشعار میں سودا نے عشق کو جس طرح بیان کیا ہے اس میں ڈوب جانے کی کیفیت نہیں ہے۔ یہاں عشق کے اوپری پن کا احساس ہوتا ہے۔ سودا کے ہاں عشق دل کا معاملہ نہیں ہے بلکہ وہ شراب و صراحی کی طرح ایک باہر کی چیز ہے۔ ان کے ہاں عشق کے بیان میں احساس کی وہ شدت بھی نہیں ہے جو ہمیں میر کے ہاں ملتی ہے اور جو سودا کے ساتویں شعر میں موجود ہے۔ یہاں وہ عشق کا بیان کسی خارجی چیز یا معلوم کیفیت کے حوالے سے نہیں کر رہے ہیں بلکہ ایک ایسے جذبے سے دو چار ہیں جسے وہ خارج کے حوالے سے بیان کرنے سے قاصر ہیں۔ یہاں جذبہ ان سے اٹھائے نہیں اٹھتا اور وہ اسے ''دل کو شعلہ سا کچھ لپٹتا ہے'' کہہ کر وہ جاتے ہیں ''شعلہ سا'' اور ''کچھ'' کے الفاظ اس کیفیت کی پُر اسراریت میں اضافہ کر رہے ہیں۔ لیکن یہ رنگ سخن سودا کا مزاج نہیں ہے حتیٰ کہ سودا کے

وہ اشعار بھی ، جو ضرب المثل بن گئے ہیں ، دل کی کیفیت کے اظہار سے زیادہ سودا کے اسی آہنگ اور مضمون آفرینی کے اسی رجحان کو نمایاں کرتے ہیں جو سودا کی انفرادیت ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

ناوک ترے نے صید نہ چھوڑا زمانے میں
تڑپے ہے مرغِ قبلہ نما اپنے خانے میں

سودا خدا کے واسطے کر قصہ مختصر
اپنی تو نیند اڑ گئی تیرے فسانے میں

سودا کی جو بالیں پہ کیا شورِ قیامت
خدامِ ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے

گل پھینکے ہے عالم کی طرف بلکہ ثمر بھی
اے خانہ برانداز چمن کچھ تو اِدھر بھی

فکر معاش و عشقِ بتاں ، یادِ رفتگاں
اس زندگی میں اب کوئی کیا کیا کیا کرے

تجھ تیغ تلے کہہ تو رستم سے کہ سر دھر دے
پیارے یہ ہمیں سے ہو ، ہر کارے و ہر مردے

جس روز کسی اور پہ بیداد کروگے
یہ یاد رہے ہم کو بہت یاد کروگے

سودا غزل میں کسی ایک رنگ پر نہیں جمے رہتے بلکہ مختلف اسالیب ، مختلف رنگوں اور مختلف لہجوں کو اُردو غزل میں استعمال کرنے کا تجربہ کرتے ہیں اور اس تجربے میں فارسی غزل کی پھیلی ہوئی روایت سے پوری طرح استفادہ کرتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے مزاج میں یک رنگی نہیں بلکہ رنگارنگی ہے :

زبس رنگینیِ معنی مری عالم میں پھیلی ہے
سخن جس رنگ کا دیکھوگے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

سودا کا کمال یہ ہے کہ وہ غزل میں ہر رنگ کو برتنے کی طرح ڈالتے ہیں ۔ انھوں نے فارسی کے نمائندہ غزل گوؤں کے رنگ و اسالیب کو اُردو غزل میں سمونے کے تجربات کیے جن سے وہ مختلف رنگ پیدا ہوئے جن سے مصحفی ، جرأت ، ناسخ ،غالب اور ذوق نے آگے چل کر کام لیا ۔ جب ہم سودا کا یہ شعر پڑھتے ہیں تو ہمیں ذوق کی غزل یاد آ جاتی ہے :

سودا ہزار حیف کہ آ کر جہاں میں ہم
کیا کر چلے اور آئے تھے کس کام کے لیے

یا جب یہ شعر پڑھتے ہیں تو غالب کی روایتِ غزل کی جھلک سامنے آ جاتی ہے :

جزو میں کل کو وہی جانے جو ہو واقف راز
قطرے میں بحر نہ سمجھے دل آگاہ غلط

پند سے تیری زاہدا حال مرا یہ ہے سے ہے
سگ کا گزیدہ جس طرح دیکھ ڈرے ہے آب کو

یا وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے :

گدا دستِ اہلِ کرم دیکھتے ہیں　　ہم اپنا ہی دم اور قدم دیکھتے ہیں

اس طرح آنے والے دور کے کئی امکانات کی جھلکیاں ہمیں سودا کے کلام میں نظر آتی ہیں اور چونکہ یہ رنگ قابلِ تقلید تھا اس لیے سودا کی غزل کا اثر اُردو غزل کی روایت پر گہرا پڑا ۔ سودا اُردو غزل کو وسعت دینے ، اس میں طرح طرح کے رنگ بھرنے اور تنوع پیدا کرنے کے بانی ہیں ۔ سودا کے بعد اُردو غزل میں بہت وسعت آئی ۔ اس میں ہر قسم کے خیالات ادا کیے گئے ، ہر قسم کی زمینیں استعمال کی گئیں ، یہاں تک کہ غزل اُردو شاعری کی ایک مقبول عام صنف بن گئی ۔ اس عمل میں ، میر کی طرح ، سودا بھی برابر کے شریک ہیں ۔

اب رہا قصیدے کی زبان کا غزل میں استعمال کا مسئلہ تو یہ سودا کی انفرادیت ہے ۔ ان کے مزاج میں گداختگی کے بجائے قوت ، زور ، اُمید ، نشاط اور شگفتگی ہے ۔ اسی مزاج نے انھیں ایک بڑا قصیدہ گو بنایا ہے ۔ قصیدے ہی کی وجہ سے ان کے ہاں مختلف علوم کی اصطلاحات بھی شعر میں آ جاتی ہیں ۔ قصیدے کی طرف فطری رجحان کی وجہ ہی سے ان کے ہاں حسن سے زیادہ عظمت ، بے ساختگی سے زیادہ فن کے شعور کا احساس ہوتا ہے ۔ اس مزاج نے اُردو غزل میں قوت اور زور پیدا کیا اور اس میں باریک خیال اور گہری باتوں کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی ۔ یہ سودا کی دین ہے ۔ سودا کی غزلوں میں قصیدے کا رنگ دھیما ہو کر آیا ہے اور غزل کے لیے ایک نیا توانا رنگ بن گیا ہے جو غالب کے ہاں اور بہت سے اثرات کے ساتھ ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہوا ہے ۔ غالب کی غزل کے عناصر ترکیبی میں سودا کی غزل کا مزاج بھی شامل ہے ۔

قصیدہ گو سودا نے غزل میں سنگلاخ زمینوں ، مشکل بحروں اور قافیوں کے استعمال سے ایک پُر شکوہ آہنگ کو جنم دیا اور اُردو غزل کے عروض میں ایک نئے تجربے کی بنیاد رکھی ۔ طبع سودا مشکل چیزوں کی طرف جاتی ہے اور اپنی قوتِ تخیل سے انھیں آسان بنانے کی کوشش کرتی ہے ع ''جو اپنے تخیل میں یہ چاہے سو وہیں ہو ۔'' سودا کے زمانے میں یہ عام رائے تھی کہ کچھ بحریں

اور قافیے شاعرانہ ہوتے ہیں اور کچھ شاعرانہ نہیں ہوتے۔ سودا کی غزل کو دیکھ کر یہ عام رائے بھی بے معنی ہو جاتی ہے۔ یہاں سودا نے وہی تجربہ کیا جس سے ہمارے دور کے شعرا دو چار ہیں۔ ہر لفظ، ہر قافیہ اور ہر بحر شاعرانہ ہے۔ زندگی میں صرف حسن ہی نہیں ہوتا اور شاعری کا کام صرف حسن کو ہی نمایاں کرنا نہیں ہے بلکہ مضحک اور بھونڈے پن (Grotesque) کی عکس کشی بھی ہے۔ یہ کام میر اور سودا نے اپنے اپنے طور پر انجام دیا ہے۔ سودا کا رنگِ سخن زیادہ قابلِ تقلید اور بہت سے امکانات کا حامل ہونے کی وجہ سے آنے والے دور کے شعرا کے تصرّف میں اس درجہ آیا کہ وہ الگ الگ اپنے اپنے پسندیدہ رنگ میں، جو انھوں نے سودا سے اخذ کیا تھا، سودا سے بھی آگے نکل گئے، اسی لیے آج سودا کی غزل کا سہاگ اجڑا ہوا سا نظر آتا ہے۔ لیکن اگر آئندہ دور کو نظر انداز کر کے اور یہ سوچتے ہوئے کہ جیسے ابھی یہ سودا کا ہی دور ہے اور آئندہ دور کی شاعری کے بارے میں ہمیں کچھ معلوم نہیں ہے، سودا کی غزل کو دیکھا جائے تو وہ امکانات سے لبریز ایک تازہ دم اور پُر قوت شاعری نظر آتی ہے۔ ان کی طبع میں قدرتی تیزی ہے، جامعیت ہے لیکن غنائی قوت کم ہے۔ اگر سودا اپنی طبع کی تیزی، وسعت اور تخیل کے ساتھ اعلیٰ غنائی قوت کے حامل ہوتے تو میر کو بھی بہت پیچھے چھوڑ جاتے لیکن طبع کی یہی تیزی اور تنوع، وسعت اور تخیل، ہر بات کو شاعرانہ رنگ میں ڈھالنے کی قوت، سنگلاخ زمینوں اور مشکل بحروں کو پانی کر دینے کی صلاحیت؛ شکوہ اور علویت کے ساتھ، ان کے قصیدے میں جلوہ گر ہوتی ہے۔

(۳)

قصیدہ سودا کا وہ فن ہے جس میں ان کا کوئی حریف نہیں ہے۔ مصحفی نے سودا کو قصیدہ گوئی میں ''نقاشِ اول''[۹۷] کہا ہے اور اس میں شک نہیں ہے کہ ان سے پہلے شمالی ہند کے ادب میں قصیدے کی کوئی قابلِ ذکر روایت نہیں تھی۔ دکنی ادب میں نصرتی قدیم اُردو کا سب سے بڑا قصیدہ گو ضرور ہے لیکن سودا نے جب قصیدہ گوئی کا آغاز کیا تو نصرتی کے قصیدے ان کے سامنے نہیں تھے۔ نصرتی کی طرح سودا نے بھی براہِ راست فارسی قصائد سے رجوع کیا اور ان کی ہیئت، زمین اور معیار کو سامنے رکھ کر اُردو قصیدے کی عظیم عمارت تعمیر کی۔ سودا میں دو باتیں خداداد تھیں۔ ایک بے پناہ

شاعرانہ صلاحیت اور دوسرے روایت کو بعینہ اپنانے کا جوہر - یہی کام سودا نے غزل میں کیا اور یہی کام ، فطری مناسبت کی وجہ سے ، زیادہ ہنرمندی سے قصیدے میں انجام دیا - قصیدہ گوئی سودا کا خاص میدان ہے - اس فن کو انہوں نے پوری سنجیدگی و توجہ سے برتا - جیسے غنائی غزل میں میر کا جواب نہیں ہے اسی طرح قصیدے میں سودا بے مثل ہیں - قصیدے کا دائرہ غزل سے زیادہ وسیع ہے اور ہیئت کے اعتبار سے یہ طویل نظم گوئی کا ایک مکمل نمونہ ہے - قصیدے میں سودا کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے فارسی کے بہترین قصیدوں کے مقابلے پر اُردو میں قصیدے لکھے اور اپنی خلّاقی سے اُردو قصیدے کو فارسی قصیدے کا ہم سر بنا دیا -

مختلف کلیات اور کتابوں میں سودا کے قصائد کی تعداد مختلف ہے - کلیات سودا (نولکشور ۱۹۳۲ع) میں قصائد کی کل تعداد ، جس میں مدحیہ قطعہ بھی شامل ہے ، ۴۴ ہے - کلیاتِ سودا (مطبع مصطفائی) میں یہ تعداد ۴۵ ہے - شیخ چاند نے کچھ غیر مطبوعہ قصیدوں کے حوالے سے قصائد کی تعداد ۵۵ بتائی ہے -[98] امداد امام اثر نے تعدادِ قصائد ۴۲ بتائی ہے -[99] ڈاکٹر محمود الٰہی نے اس قصیدے کو جس کا پہلا مصرع یہ ہے ع ''ہوا ہے دشت برنگِ چمن طرب مانوس'' ممنون کا بتایا ہے اور سودا کے قصیدوں کی تعداد ۵۳ بتائی ہے -[100] رشید حسن خاں نے سودا کے قصیدوں کی تعداد ۴۵ بتائی ہے - اس میں ۳۹ قصیدے وہ ہیں جو نسخۂ رچرڈ جانسن میں شامل ہیں اور چھ وہ ہیں جو نسخۂ مصطفائی میں شامل ہیں اور نسخۂ جونسن میں نہیں ہیں -[101] ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی نے نسخۂ جونسن کو بنیادی متن بنا کر جو کلیاتِ سودا مرتب کیا ہے ، اس میں قصائد کی کل تعداد ۴٦ ہے - ان میں سے ۴۱ تو وہ قصائد ہیں جو نسخۂ جونسن یا نسخہ انڈیا آفس یا دونوں میں موجود ہیں اور جو بلا شک و شبہ سودا کے ہیں اور باقی ۵ کے بارے میں مرتب کو پورا یقین نہیں ہے -[102] اس طرح ۴۱ قصیدے بلا شبہ سودا کے ہیں جن میں قصیدہ در ہجو اسپ اور قصیدہ شہرِ آشوب بھی شامل ہے - سودا کے قصائد کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

(۱) وہ قصائد جو آنحضرتؐ اور ائمہ کی شان میں لکھے گئے اور جن کی تعداد ۱۴ ہے -

(۲) وہ قصائد جو بادشاہوں ، وزیروں اور امیروں کی مدح میں لکھے گئے اور جن کی تعداد ۲۵ ہے -

(۳) وہ قصائد جن میں اپنے دور کے حالات پر روشنی ڈالی گئی ہے اور جنھیں سماجی قصائد کا نام دیا جا سکتا ہے اور جن کی تعداد ۲ ہے۔

سودا اُردو قصیدے کو فارسی قصیدے کی طرح بنانا چاہتے تھے اسی لیے انھوں نے پورے طور پر نہ صرف فارسی قصائد کی ہیئت، موضوعات و روایت کی پیروی کی بلکہ فارسی کے بہترین قصیدہ گویوں مثلاً عنصری، خاقانی، انوری، عرفی وغیرہ کے مشہور قصیدوں کی زمین میں قصیدے لکھے۔ ذیل میں ہم سودا کے چند قصیدوں کی نشان دہی کرتے ہیں:

فارسی قصیدے

نثار اشک من ہر شب شکرریز است پنہانی
کہ ہمت را ز ناشوئست با زانو و پیشانی (خاقانی)

ایں کز جہاں علامتِ انصاف شد نہاں
اے دل کرا نہ کن ز میاں خانۂ جہاں (خاقانی)

سریر فقر ترا سر کشید بہ تاج رضا
تو سر بہ جیب ہوس درکشیدہ این ست خطا (خاقانی)

جرم خورشید چو از حوت در آید بہ حمل
اشہب روز کند او ہم شب را ارجل (انوری)

چہرہ پرداز جہاں رخت کشد چوں بہ حمل
شب شود نیم رخ و روز شود مستقبل (عرفی)

جہاں بگشتم و دردا کہ ہیچ شہر و دیار
نیافتم کہ فروشند، بخت در بازار (عرفی)

سودا کے قصیدے

ہوا جب کفر ثابت، ہے وہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹی شیخ سے زنار تسبیح سلیمانی

منکر خلا سے کیوں نہ حکیموں کی ہو زباں
جب شہرے سے مرے ہو ملا اس قدر جہاں

اگر عدم سے نہ ہو ساتھ فکر روزی کا
تو آب و دانے کو لے کر گھر نہ ہو پیدا

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل
تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل
سوائے خاک نہ کھینچوں گا ہنت دستار
کہ سرنوشت لکھی ہے مری بہ خط غبار

محمود الٰہی نے لکھا ہے کہ سودا کے ۸ قصیدے عنصری کی زمین میں لکھے گئے ہیں اور سارے غیرمردف قصیدے فارسی قصیدوں کی زمین میں لکھے گئے ہیں ۔۱۰۳ سودا نے چونکہ فارسی روایت قصیدہ سے اپنے قصائد کا چراغ روشن کیا اس لیے فن قصیدہ کے ان تمام لوازمات کو پورے طور پر برتا جو فارسی قصیدے میں پائے جاتے تھے ۔ مثلاً مطلع کا متوجہ کرنے والا بناؤ ، تشبیب کی سجاوٹ ، گریز کی برجستگی ، مدح کی شان ، عرض مدعا میں شائستگی اور دعا میں آواز خلوص ۔ سودا کے قصائد کا انھی معیاروں سے مطالعہ کیا جا سکتا ہے ۔

قصیدہ ایک مشکل فن اور ایک طویل مربوط نظم ہے جس کے لیے قادرالکلامی کے ساتھ ساتھ علم و فن کی بھی ضرورت ہے ۔ قصیدے کے ہر حصے کو ایک دوسرے سے فنی سطح پر اس طرح پیوست کرنا کہ یہ ایک اکائی بن جائے ، شاعر کا کمال ہے ۔ قصیدہ چونکہ دربار میں پیش کیا جاتا تھا اور اس کا مقصد ممدوح کی مدح کے علاوہ عرض مدعا بھی تھا اس لیے فنی اثر آفرینی ، حسن بیان کے ساتھ حسن معنی ، شکوہ ، بلند آہنگی اور طرز میں خطاب کا انداز بھی ازبس ضروری تھا ۔ سودا پہلے قصیدہ گو ہیں جنھوں نے اس فن کو اس وقت فنی چابک دستی اور شاعرانہ ہنرمندی کے ساتھ نبھایا جب اُردو زبان میں اظہار کے سانچے محدود اور قوت بیان فارسی جیسی نہیں تھی ۔ مطلع قصیدے کی جان ہے ۔ یہ قصیدے کا پہلا شعر ہے جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اس لیے ضروری ہے کہ اس میں اپنی طرف فوراً متوجہ کرنے کی قوت و دلکشی ہونی چاہیے ۔ ضروری ہے کہ یہ خیال کے لحاظ سے بلند ، بیان کے لحاظ سے شگفتہ اور ایسا ہو کہ جس سے پورے قصیدے کی سمت کا پتا چل جائے ۔ سودا کے مطلعے اس معیار پر پورے اُترتے ہیں ۔ مثلاً نعتیہ قصیدے کا مطلع ہے :

ہوا جب کفر ثابت ، ہے وہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹی شیخ سے زنّار تسبیح سلیمانی

پہلے مصرع میں کفر کے ثابت ہونے کو تمغائے مسلمانی کہا گیا ہے اور دوسرے مصرع میں شیخ سے تسبیح سلیمانی کے زنار کے نہ ٹوٹنے کا بیان کرکے دو متضاد باتوں کو ایک ساتھ ظاہر کیا گیا ہے ۔ اس تضاد میں اپنی طرف متوجہ کرنے

والی وہ کیفیت موجود ہے کہ ذہن انتظار کرنے لگتا ہے کہ دیکھیے اب شاعر آگے کیا کہتا ہے اور اس تضاد کے طلسم کو کیسے کھولتا ہے ۔ حضرت علی رضؓ کی منقبت میں ، جو قصیدہ سودا نے لکھا ہے ، اس کا مطلع یہ ہے :

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل

تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

اس مطلع میں حضرت علی کی ان تمام صفات کی طرف اشارہ کر دیا گیا ہے جن کی قصیدے میں مدح کی جائے گی ۔ بہمن اور دے کا عمل اٹھ جانا کفر کے غائب ہو جانے اور ظہور اسلام کی طرف اشارہ ہے جس کے ایک اہم رکن حضرت علی تھے ۔ دوسرے مصرع میں 'تیغ' کا لفظ ذوالفقار کی طرف اشارہ کرتا ہے جس نے کفر کو مٹا دیا ۔ 'اردی' بہار کا مہینہ ہے اور اس بات کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے کہ اسلام بہار کی طرح آیا اور انسانیت کی روح کو معطر کر گیا ۔ 'ملک خزاں' دور جاہلیت کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے ۔ معنی خیزی کا یہ کمال سودا کے ہر قصیدے کے مطلع میں نظر آتا ہے ۔ سرفرازالدولہ مرزا حسن رضا خاں بہادر کی مدح میں جو قصیدہ سودا نے لکھا ہے اس کا مطلع دیکھیے :

صباح عید ہے اور یہ سخن ہے شہرۂ عام

حلال دختر رز بے نکاح و روزہ حرام

اس مطلع میں ایک ایسا تضاد ہے کہ ذہن فوراً چونک پڑتا ہے اور متوجہ ہو کر سوچنے لگتا ہے کہ دیکھیں آگے شاعر اس تضاد کا کیا جواز پیش کرتا ہے جس میں شراب کو حلال اور روزے کو حرام کیا ہے ۔ اس مطلع سے خوشی و سرمستی کا تاثر بھی پیدا ہو رہا ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ عید کی صبح ہے جو خوشی کا دن ہے اور اس دن یہی بات سب کی زبان پر ہے ۔ عید کے دن روزہ رکھنا جائز نہیں ہے لیکن جس شدت کے ساتھ سودا نے یہ بات کہی ہے ذہن فوراً اس طرف نہیں جاتا بلکہ حلال و حرام کے اس عجیب و غریب تضاد سے حیرت زدہ رہ جاتا ہے ۔ سودا کے سب مطلعوں میں حسن بیان اور حسن معنی منطقی ربط کے ساتھ موجود ہیں ۔

مطلع کے فوراً بعد تشبیب آتی ہے جو مطلع سے پیوست بھی ہوتی ہے اور نظم کو آگے بھی بڑھاتی ہے ۔ اسے قصیدے کی تمہید کہنا چاہیے ۔ سودا کی تشبیبوں کو موضوع کے اعتبار سے تین قسموں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ـــ (۱) بہاریہ (۲) عشقیہ (۳) اخلاق و حکیمانہ ۔ تشبیب قصیدے کا وہ حصہ ہے جہاں شاعر کے اصل جوہر کھلتے ہیں ۔ سودا نے اپنے فن کا کمال تشبیبوں میں بھی

دکھایا ہے ۔ بہاریہ تشبیبوں میں سودا نے مناظرِ قدرت کے تاثرات کو کمال مبالغے کے ساتھ بیان کیا ہے ۔ اس قسم کی تشبیب کو پڑھ کر نیچر شاعری (Poetry of Nature) کا شبہ ہوتا ہے لیکن سودا کے ہاں نیچر اپنے اصلی خدو خال کے ساتھ منظر کا حصہ نہیں بنتی بلکہ ایک خیالی تصویر بن کر سامنے آتی ہے جس میں حسنِ مبالغہ شوخ و دلکش رنگ بھرتا ہے ۔ مثلاً قصیدۂ لامیہ کی تشبیب دیکھیے :

سجدۂ شکر میں ہے شاخِ ثمردار ہر ایک
دیکھ کر باغِ جہاں میں کرمِ عزّ و جل
قوتِ نامیہ لیتی ہے نباتات کا عرض
ڈال سے پات تلک ، پھول سے لے کر تا پھل
واسطے خلعتِ نوروز کے ہر باغ کے بیچ
آبِ جو قطع لگی کرنے روش پر مخمل
بخشتی ہے گلِ نورستہ کی رنگ آمیزی
پوشش چھینٹ قلم کار بہ ہر دشت و جبل
عکس گلبن یہ زمیں پر ہے کہ جس کے آگے
کارِ نقاشیِ مانی ہے دوئم ، وہ اول
تارِ بارش میں پروتے ہیں گہر ہائے تگرگ
ہار پہنانے کو اشجار کے ہر سو بادل
بسکہ ہے آبِ رواں عکسِ ہجومِ گل سے
لوٹے ہے سبزے پر ، از بس کہ ہوا ہے بے کل
شاخ میں گل کی نزاکت یہ بہم پہنچی ہے
شمع ساں گرمیِ نظارہ سے جاتی ہے پگھل
جوشِ روئیدگیِ خاک سے کچھ دور نہیں
شاخ میں گاوِ زمیں کے بھی جو پھوٹے کونپل

یہ بہاریہ تشبیب شاعرانہ ہنرمندی ، فنی چابک دستی اور بے پناہ تخیل کی مدد سے خوبصورت تصویریں بنانے کے کمال کا اظہار کرتی ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ مناظر قدرت کے عام عناصر شاعر کے ذہن میں ضرور ہیں لیکن وہ انھیں مبالغے کے زور کے ساتھ اس طور پر بڑھا چڑھا کر پیش کر رہا ہے تا کہ اس بہاریہ بیان میں مافوق الفطرت تاثر پیدا ہو کر پراسراریت میں اضافہ ہو جائے ۔ اسی لیے یہ بہار کی حقیقی تصویریں نہیں بلکہ خیالی تصویریں ہیں جو نہایت خوبصورت ہیں اور قصیدے کے اثر میں اضافہ کر رہی ہیں ۔

عشقیہ تشبیب میں حسن و عشق سے متعلق عاشقانہ و رندانہ مضامین باندھے گئے ہیں ۔ عشق ایسا موضوع ہے جس سے انسان کو ازل سے دلچسپی ہے ۔ شعرائے عرب و فارس نے اس موضوع کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے ۔ سودا کے قصائد میں بھی یہ موضوع بار بار آتا ہے لیکن یہاں بھی مبالغے کی وجہ سے حسن و عشق کی تصویریں خیالی رہتی ہیں ۔ عشقیہ تشبیب کے لیے مذہبی و غیر مذہبی قصیدے کی کوئی قید نہیں ہے ۔ حضرت فاطمہ کے قصیدے کی تشبیب خالصاً عشقیہ ہے ۔ اسی طرح ''در مدح عماد الملک غازی الدین خان بہادر'' کے قصیدے کی تشبیب بھی عشقیہ ہے جس میں سودا نے حسن کا بیان کیا ہے :

حسن ایسا کہ جسے ماہِ شبِ چاردہم
یک بیک دیکھ کے یک چند تو رہ جائے بھچک
چہرے میں ایسی ہی گرمی کہ شب و روز جسے
باؤ کرتی ہی رہے ، دامنِ مژگاں کی جھپک
جعد وہ قہر کہ گنھنسے کی ہو جس کے ہر لہر
گھر ڈبا دینے کو عشاق کے دریائے اٹک
زلفیں یوں بکھری ہوئی چہرے پہ مانگیں تھیں دل
جس طرح ایک کھلونے پہ ہٹیں دو بالک
ناگہی بیچ میں آ ان کے نہ مانگے ہانی
کھیل جاوے وہیں کالا جو ڈسے ان کی لٹک
جبیں ایسی کہ جگر ماہ کا ہو جاوے داغ
اس کی تشبیہ سے جب اس کو تجاوز دے فلک
قتل کرنے کا یہ جوہر نہ ہو شمشیر کے بیچ
اس کے ابرو سے مشابہ نہ بناویں جب تک
دشت وہ تیر کہ عالم میں نہیں جس کی پناہ
چشم وہ ترک کہ ہے قوم جنھوں کا ازبک
حسن میں کان کے آویزے سے وہ لطف کہ جوں
مستعد قطرۂ شبنم کہ پڑے گل سے ٹپک
مسّی آلودہ وہ لب اخگر تھے تہِ خاکستر
کہ ہوا سے وہ سخن کرنے کے جاتے تھے دہک
دونوں عارض گویا شیشے بھرے مئے گلگوں کے
زنخ ان دولوں بیچ یوں جیسے نمک داں میں گزک

رنگِ رخسار سے شرمندہ ہو کندن کی دمک
آگے غبغب کے خجالت زدہ سونے کی ڈلک
ساعدِ دستِ حنا بستہ کی ایسی حرکات
شاخ میں گل کے پون بہنے سے جوں آئے لچک
کمر اس کی میں نہ دیکھی کہ کروں اس کا وصف
تھی وہ اک آہوئے دل کے لیے چیتے کی لپک
غرض اس شکل سے آئی جو نظر وہ کافر
کہا میں دل کی طرف دیکھ کے ''اللہ معک''

ان تشبیبوں سے قصیدے کے مزاج کا تعین ہو جاتا ہے جو موقع و محل کے مطابق کہیں عقیدت، کہیں سرخوشی و مستی، کہیں گہری سنجیدگی، کہیں پریشانی و خود داری کی فضا کو ابھارتی ہیں، لیکن ہر جگہ سودا ایک باکمال و قادرالکلام شاعر نظر آتے ہیں۔ ان گھڑ اور کھردرے سے کھردرے لفظوں کو بھی انہوں نے اپنی خلاقانہ قوت سے قصیدے کے مزاج سے ہم آہنگ کر دیا ہے جس کی مثالیں محولہ بالا تشبیب میں بھی ملتی ہیں۔

حکیمانہ و اخلاقی تشبیبوں میں سودا نے مروجہ اخلاق و حکمت کو موضوع سخن بنایا ہے۔ اس قسم کی تشبیبیں ان نعتیہ و منقبتیہ قصائد میں زیادہ ملتی ہیں جن میں رسولِ خداؐ اور بزرگانِ دین کی مدح کی گئی ہے۔ ایک تشبیب میں حرص و عقل کے موضوع پر مکالمے کی صورت میں شعر کہے گئے ہیں۔ مکالمے کی یہی صورت آصف الدولہ اور بسنت خان خواجہ سرا کے قصیدوں میں بھی ملتی ہے۔ ایک اور تشبیب میں فلکِ کج رفتار اور زمانے کا شکوہ کیا ہے۔ ایک تشبیب میں فنِ طبابت کو مخصوص انداز میں موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ایک تشبیب میں فنِ شاعری کو بیان کیا ہے اور ایک تشبیب میں اپنے معاصرین پر چوٹیں کی ہیں۔ یہ موضوعات مذہبی و غیر مذہبی دونوں قسم کے قصیدوں کی تشبیب میں آئے ہیں۔ مثلاً ایک مذہبی قصیدے میں مرزا فاخر مکین کے استاد اکسیر پر طنز و تعریض کی ہے۔ ''در مدح سیف الدولہ احمد علی خان بہادر'' میں اپنے معاصر شعرا کے غرور و نخوت کو ہدفِ ملامت بنایا ہے۔ ''در منقبت حضرت مہدی الہادی آخر الزمان'' میں شاعرانہ تعلی کے ساتھ ایک معترض کے الزامِ سرقہ و توارد کا جواب دیا ہے۔ ان تشبیبوں کے پڑھنے سے سودا کہیں فلسفی و معلمِ اخلاق نظر آتے ہیں اور کہیں روایتی اخلاق کو اپنے مخصوص طرز میں نئی نظر کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ سودا کی تشبیبوں میں اتنی رنگارنگی اور تنوع

ہے کہ صرف ایک یا دو مثالوں سے واضح نہیں کیا جا سکتا ۔ اس بحث کی روشنی میں سودا کے قصائد کو پڑھنا چاہیے ۔

تشبیب کے بعد ''گریز'' آتا ہے جو قصیدے کا سخت مقام ہے ۔ تشبیب موضوع سے الگ ہوتی ہے ۔ اس سے حسبِ منشا قصیدے کی فضا بنائی جاتی ہے اور اسی سے گریز کرکے قصیدہ گو اس طور پر اصل موضوع یعنی مدح کی طرف آتا ہے کہ یہ مدح بالکل فطری معلوم ہو ۔ نہ صرف فضا اور شاعرانہ سطح باقی رہے بلکہ گریز کرتے ہوئے ایسی انوکھی بے ساختگی بھی ہو کہ سننے والے کی دلچسپی بڑھ جائے ۔ مثلاً قصیدہ لامیہ میں ، جس کی تشبیب بہاریہ ہے اور ممدوح حضرت علی ہیں ، سودا بہار کا ذکر کرتے کرتے یوں گریز کرتے ہیں :

نسبت اس فصل کو پر کیا ہے سخن سے میرے
ہے فضا اس کی تو دو چار ہی دن میں فیصل
اور میرا سخن آفاق میں تا یومِ قیام
رہے گا سبز بہ ہر مجمع و ہر یک دلگل
تا ابد طرزِ سخن کی ہے مرے رنگینی
جلوۂ رنگِ چمن جائے گا اک آن میں ڈھل
ہو جہاں کے شعرا کا مرے آگے سرسبز
نہ قصیدہ ، نہ مخمس ، نہ رباعی ، نہ غزل
ہے مجھے فیضِ سخن اس کی ہی مداحی کا
ذات پر جس کے مبرہن کنہِ عزّوجل

یہاں گریز کی نوعیت یہ ہے کہ بہار کے ذکر سے سودا اپنے سخن کی دائمی بہار کی طرف رجوع کرتے ہیں اور اسے اپنے ممدوح کا فیض بتا کر اس کی مداحی کی طرف آ جاتے ہیں ۔ یہ گریز اتنا بے ساختہ ہے کہ سننے یا پڑھنے والے کے ذہن کو گریز کا احساس تک نہیں ہوتا ۔ سودا قصیدے کے مطلع کو تشبیب سے ، تشبیب کو گریز سے ، گریز کو مدح سے اور مدح کو خاتمے سے اس طور پر مربوط و پیوستہ رکھتے ہیں کہ قصیدہ ایک مکمل اکائی بن جاتا ہے ۔ طویل نظم کی یہی خوبی ہوتی ہے کہ اس کا ایک حصہ دوسرے سے ایک جان ہوتا ہے ۔ سودا نے ''گریز'' میں جس کمالِ فن کا اظہار کیا ہے ، وہ ایک ایسا فنی معیار ہے جو سودا کے علاوہ کسی دوسرے قصیدہ گو کے ہاں اس طور پر دکھائی نہیں دیتا ۔ یہاں بھی ان کے ہاں تنوع ملتا ہے ۔ وہ ''گریز'' کے نئے نئے طریقے اختیار کرتے ہیں ۔ گریز کے ساتھ ہی ممدوح کی ان تمام صفاتِ عالیہ کی

تعریف کی جاتی ہے جو اس میں پائی جاتی ہیں یا پائی جانی چاہییں۔ مثلاً بادشاہ کے اندر جود و سخا، شجاعت و عدل کی صفات کا ہونا اتنا ہی لازمی ہے جیسے پھول میں رنگ و بو کا ہونا۔ مدح میں ان تمام چیزوں کی مدح کی جاتی ہے جو بادشاہ سے وابستہ ہیں مثلاً گھوڑا، ہاتھی، تلوار وغیرہ۔ ان چیزوں کی تعریف میں قوتِ متخیلہ کو کام میں لا کر شاعرانہ مبالغے سے کام لیا جاتا ہے۔ اگر بادشاہ واقعی بادشاہ ہے (جیسا کہ سودا کے دور میں نہیں تھا) تو یہ تعریف سجتی ہے ورنہ آج کے پڑھنے والے کو وقتی خوشامد معلوم ہوتی ہے۔ جب سودا شاہ عالمگیر ثانی کی مدح یوں کرتے ہیں:

شرارِ سنگ سے خاشاک کو جو پہنچے ضرر
لے آوے کھینچ کے دیواں میں کوہ کو پر کاہ
کرم بھی اتنا ہی تیرا ہے خلق کے اوپر
کہ اب وفور سے خالق ہی جس کے ہے آگاہ
اُمید عفو ترا تا نہ بیچ ضامن ہو
کوئی نہ کر سکے ہرگز کسی طرح کا گناہ
جو مشت فیض تو کھولے کسی پہ مثل صدف
تو موجِ آبِ گہر سے وہ نکلے کرکے شناہ

تو بادشاہ کی شخصیت مدح کے مقابلے میں چھوٹی اور مختلف نظر آتی ہے۔ لیکن مدح کے یہ اشعار اگر اکبر یا اورنگ زیب کے لیے لکھے جائیں تو بامعنی ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے مدح کے اعتبار سے سودا کے وہ قصیدے، جو انھوں نے آنحضرتؐ، حضرت علیؓ اور دوسرے ائمہ کے بارے میں لکھے ہیں، آج بھی پُراثر ہیں۔ یہاں ممدوح کی عظمت مدح کے مطابق یا اس سے بھی بلند نظر آتی ہے، اسی لیے سودا کے بہترین قصیدوں میں مذہبی قصیدوں کی تعداد زیادہ ہے۔ لیکن دوسرے قصیدوں میں بھی اگر مدح کو مدح کے لحاظ سے دیکھا جائے اور ممدوح کو ذرا دیر کے لیے نظرانداز کر دیا جائے تو اس میں شاعرانہ حسن بیان، تشبیہات و استعارات کی ندرت، شکوہِ الفاظ اور ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کی خصوصیات نظر آئیں گی۔ مذہبی قصائد میں حسنِ مدح اپنے عروج پر پہنچ جاتا ہے۔ اس میں عقیدت مندی اور دلی جذبات بھی شامل ہیں اور حسنِ طلب کی نوعیت بھی مختلف ہے۔ غیر مذہبی قصیدوں میں بھی سودا کے ہاں سوائے عماد الملک، آصف الدولہ اور سرفراز الدولہ وغیرہ کے چند قصائد کے، حسنِ طلب براہِ راست نہیں ہے، بلکہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر

قصیدہ کسی طلب کے لیے پیش نہیں کر رہا ہے بلکہ اسے اپنے ممدوح سے دلی لگاؤ ہے ، اسی لیے وہ اس کے لیے صدقِ دل سے دعا مانگ رہا ہے ۔ سودا کے قصیدوں کا خاتمہ بھی ، قصیدے کی روایت کے مطابق ، دعا پر ہوتا ہے ۔ اس موقع پر قصیدہ گو کا کمال یہ ہے کہ وہ تاثر جو اس نے اپنے قصیدے سے پیدا کیا وہ ممدوح کے دل و دماغ میں جاگزیں ہو جائے ۔ خاتمہ بھی مطلع و تشبیب ، گریز و مدح کی طرح اس طویل نظم کا حصہ ہے اور یہ اسی وقت موثر ہو سکتا ہے جب یہ بھی پوری نظم سے ہم رشتہ و پیوست ہو ۔ سودا کے ہاں دعا و خاتمہ میں یہی صورت ملتی ہے ۔

سودا کے قصائد پر فنی نقطۂ نظر سے کوئی اعتراض نہیں کیا جاتا ، البتہ یہ کہا جاتا ہے کہ انھوں نے جن ممدوحین کی شان میں قصیدے لکھے وہ ان کی اس مبالغہ آمیز مدح کے مستحق نہیں تھے ، اسی لیے ان کی مدح مصنوعی ہے ۔ لیکن اگر یہ بات سامنے رکھی جائے کہ قصیدہ ایسی صنفِ شاعری تھی جس کا تعلق دربار سے تھا ۔ دربار تک انھی شعرا کی رسائی ہوتی تھی جن میں شاعرانہ صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی تھیں ، اس لیے جب تک دربار قائم رہے قصیدے کا چراغ روشن رہا اور نامور شعرا درباروں سے وابستہ ہو کر قصیدے لکھتے رہے ۔ اب اگر کسی شاعر کا دور ایسا ہے جس میں کوئی عظیم بادشاہ بر سر تخت ہے یا کوئی امیر ایسا ہے جس کا تدبّر و حسنِ انتظام مثالی ہے تو اس کے قصیدے کی مدح بھی فطری معلوم ہوگی ، لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو اس پر وہی اعتراض ہوگا جو مدح کے تعلق سے سودا کے قصیدوں پر کیا جاتا ہے ۔ مثلاً سودا نے اپنے ایک قصیدے میں حضرت علیؓ کے گھوڑے کی مدح کی ہے اور ایک قصیدے میں سیف الدولہ کے گھوڑے کی اور دونوں میں شاعرانہ مبالغے سے کام لیا ہے ۔ حضرت علیؓ کے گھوڑے کی تعریف کو آج بھی ذہن قبول کر لیتا ہے جب کہ سیف الدولہ کے سلسلے میں یہ مدح محض مبالغہ معلوم ہوتی ہے ۔ لیکن ایک غیرمسلم کو دونوں گھوڑوں کی یہ تعریفیں مبالغہ آمیز معلوم ہوں گی ۔ اس لیے قصیدے کی مدح کو شاعری اور حسنِ بیان کے نقطۂ نظر سے دیکھنا چاہیے اور سودا اس میں پوری طرح کامیاب ہیں ۔ ہمارے ادب میں قصیدہ ہی وہ صنف ہے جو ''انٹیلیکچوئل" شاعری کے ذیل میں آتی ہے ۔ غزل ہر وہ شخص کہہ سکتا جس میں شاعرانہ رجحان ہو لیکن قصیدے کے لیے صرف یہ رجحان ہی کافی نہیں ہے ۔ اس کے لیے علم ، قادرالکلامی ، غیر معمولی شاعرانہ صلاحیت اور خاص ذہنی تربیت و مشق کی بھی ضرورت ہے ۔ غزل ایک شعر کی شاعری ہے اور قصیدے

میں متعدد اشعار کو ربط و حسنِ ترتیب کے ساتھ ایک رشتے میں اس طور پر پرونا ہوتا ہے کہ وہ ایک وحدت بن جائے ۔ اس وحدت اور اثر آفرینی کے لیے قصیدہ گو کو طرح طرح کے جتن کرنے پڑتے ہیں ۔ کہیں حسن و عشق کے بیان سے ایک فضا بنانی پڑتی ہے ، کہیں رزم و بزم کے بیان سے اس طویل نظم میں رنگ آمیزی کرنی پڑتی ہے ، کہیں مختلف علوم و فنون ، فلسفہ و حکمت ، اخلاق و نفسیات کو موضوعِ سخن بنانا پڑتا ہے اور انھیں اس طرح ایک دوسرے سے پیوست کرنا ہوتا ہے کہ وحدتِ اثر قائم ہو ۔ پھر قصیدہ دربار میں پڑھا جاتا تھا جہاں علم و فن کے ماہر موجود ہوتے تھے ۔ قصیدہ گو کے مخاطب بادشاہ یا امراء تھے ۔ قصیدہ خواص کی شاعری تھی اور انھی کے لیے لکھی جاتی تھی اور وہی اس سے لطف اندوز ہوتے تھے ۔ اسی لیے آج قصیدے کو پورے طور پر سمجھنے کے لیے ہمیں محنت کرنی پڑتی ہے ۔ قصیدہ غور و فکر سے پڑھنے اور سمجھنے کی چیز ہے ۔ اس میں اکثر ایسے معنی چھپے اور صنائع بدائع اتنی خوب صورتی سے شعر میں گندھے ہوتے ہیں کہ عام ذہن ان تک نہیں پہنچ سکتا ۔ قصیدہ نگار کا اسلوب اسی لیے پیچیدہ اور مشکل ہوتا تھا کہ اس کے مخاطب دانشور (Intellectuals) اور خواص ہوتے تھے ۔

قصیدہ اس نیچرل شاعری کے خلاف ہے جس کی تبلیغ ہمارے ہاں مولانا حالی سے شروع ہوتی ہے ۔ اگر ہم دنیا کی شاعری کا مطالعہ کریں تو ہمیں دو قسم کے شاعر نظر آتے ہیں ۔ ایک وہ جو قدرتی گیت گاتے ہیں اور دوسرے وہ جو اپنی فطری صلاحیت کو کام میں لا کر عظیم صنعت کاری کرتے ہیں ۔ دوسری قسم کے شاعروں نے جو اصنافِ سخن چھوڑی ہیں ان کی ایک خاص ساخت ہوتی ہے جیسا کہ یونانی اوڈ (Ode) یا دیہی (Pastoral) شاعری میں نظر آتی ہے ۔ اسی طرح قصیدے کی بھی اپنی ساخت ہے جس کے مختلف حصے ہوتے ہیں جنھیں شاعر مربوط کرکے مکمل نظم بناتا ہے ۔ یہاں شاعر فن کے عمل کو شعوری طور پر استعمال کرتا ہے ۔ ساخت (Structure) کا شعور ہماری شاعری میں اگر کسی نظم میں ہے تو وہ قصیدہ ہے ۔ ہر حصے کو بنانے میں شعور پہلی چیز ہے اور فطرت دوسری ۔ قصیدہ گو مشق سے اس ساخت کو ایسے اٹھاتا ہے کہ وہ فطری معلوم ہوتی ہے ۔ وہ علوم و فنون کی اصطلاحات ، تراکیب و بندش ، مشکل بحر اور سنگلاخ زمین کو اس طور پر استعمال کرتا ہے کہ قصیدہ سن کر اس کی قادرالکلامی کی داد دینے کو جی چاہے ۔ ان سب کے قادرانہ استعمال سے وہ جذبۂ تحسین کو بیدار کرتا ہے ۔ اس سے شعر ہمارے دل میں نہیں اترتے

لیکن ہمارے دماغ سے خراج تحسین ضرور وصول کر لیتے ہیں ۔ یہاں فن کا خلوص نہیں بلکہ فن کا اعجاز نظر آتا ہے ۔ سودا کے قصیدوں کی ہم تعریف کر سکتے ہیں لیکن ان پر بے تاب نہیں ہو سکتے اور تعریف کرنے کے لیے بھی فن کی باریکیوں سے واقف ہونا ضروری ہے ۔ اسی لیے قصیدہ خاص لوگوں کے لیے لکھا جاتا تھا اور خاصے کی چیز تھی ۔

قصیدے کا طرز بھی سادا اور براہ راست نہیں ہوتا بلکہ پیچیدہ اور بلند آہنگ ہوتا ہے اسی لیے مبالغہ ، دور دراز کی تشبیہات ، پیچیدہ استعارے اور مبالغہ آمیز ادراک قصیدے کے طرز کی جان ہے ۔ قصیدہ گو اپنے طرز میں شکوہ پیدا کرنے کے لیے اصطلاحات استعمال کرتا ہے ، لفظوں کے انتخاب میں پوری احتیاط کرتا ہے ، معنی خیزی کے لیے نئی تراکیب وضع کرتا ہے ، نئے نئے قافیوں سے صوتی اثر کو ابھارتا ہے ۔ اس مشکل پسندی اور پرانے علوم و فنون کی اصطلاحات و اشارات سے عدم رواج کی وجہ سے آج قصیدے کو عام پڑھا لکھا آدمی بھی بغیر استاد کی مدد کے نہیں سمجھ سکتا ۔ یہی صورت سودا کے قصیدوں کے ساتھ ہے ۔ قصیدہ معشوق سے نرم گفتگو کا نام نہیں ہے بلکہ یہ شاعری کی ایک عالیشان صنف ہے جسے شاعر کی قوتِ تخیل ایک طلسم بنا دیتی ہے جو آنکھوں کو بھاتا اور ذہن کو کرشمہ نظر آتا ہے ۔ قصیدے کا شاندار رنگ حسن سے زیادہ عظمت کا جذبہ پیدا کرتا ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ سودا کے اکثر ممدوحین کے سلسلے میں یہ ایک بناوٹ معلوم ہوتی ہے جیسے شکستہ عمارت میں بہترین پردے اور سامانِ آرائش لگا دیا جائے ۔ لیکن سودا کی مجبوری یہ ہے کہ جو عمارت اسے آرائش کے لیے دی گئی ہے وہ تو اسی کی آرائش کر رہا ہے ۔ سودا نے الفاظ کے پھولوں سے ایسے ایسے نقش و نگار بنائے ہیں جو کسی اور صنف کے ذریعے ممکن نہیں ۔ یہی صورت بحروں کے ساتھ ہے ۔ قصیدے کی بحریں عام طور پر سالم ، طویل اور پُرشکوہ ہوتی ہیں جن میں قصیدہ گو نئے نئے قافیوں سے جان ڈالتا ہے ۔ سودا نے اپنے قصیدوں میں ایسی ہی بحریں منتخب کی ہیں جن سے شان و شکوہ کا احساس پیدا ہو اور جو طرز و موضوع سے ہم آہنگ بھی ہوں ۔ سودا کے قصائد میں ایسے ایسے قافیے استعمال ہوئے ہیں کہ پڑھنے والا حیرت میں رہ جاتا ہے ۔ سودا کا ہر قصیدہ قافیہ پیمائی کا کمال ہے جس میں ذہنِ رسا کا کرشمہ بھی ہے اور ایک فطری شاعر کا اعجاز بھی ۔ یہاں قافیہ بحر کے اُتار چڑھاؤ کے مطابق بھی ہے اور اثرِ شعر کو بھی بڑھا رہا ہے ۔ اس عمل میں کوئی دوسرا شاعر سودا کو نہیں پہنچتا ۔

قصیدے کے سلسلے میں ایک بات یہ بھی ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ بادشاہ کے دربار میں قصیدے کا وہی مقام تھا جو آج کل حکومت کی پروپیگنڈا مشینری کا ہوتا ہے ۔ قصیدے سے نہ صرف بادشاہ کے جلال و ہیبت کا نقشہ درباریوں کے دلوں پر جم جاتا تھا بلکہ یہی باتیں جب افسانہ بن کر عوام تک پہنچتی تھیں تو بادشاہ کی ہر دلعزیزی میں اضافہ ہوتا تھا ۔ دوسرے ملکوں یا علاقوں میں جب قصیدہ پہنچتا تھا تو وہاں کے دربار بھی اس سے اثر لیتے تھے ۔ کہا جاتا ہے کہ ابوالفضل نے جو خطوط شاہِ ایران کو لکھے اور جس طرح ان میں شہنشاہ اکبر کو القاب و آداب کے ساتھ پیش کیا اس کی وجہ سے عباس صفوی کی ہمت نہیں ہوئی کہ وہ ہندوستان کا رخ کرے ۔ بادشاہ اور امراء اپنے درباروں میں قصیدہ گو اسی لیے رکھتے تھے کہ ان کے رعب و جلال ، عدل و انصاف ، شجاعت و بہادری اور فوج و لشکر کی شہرت ہو ۔ گھوڑا اور تلوار ''طاقت'' کے اشارے تھے اسی لیے قصیدے میں ان کی تعریف کی جاتی تھی اور مبالغے سے اثر کو بڑھانے کا کام لیا جاتا تھا ۔ وہ کام جو آج اخبار ، ریڈیو اور ٹی وی کرتے ہیں اس سے ملتا جلتا کام اس زمانے میں قصیدے سے لیا جاتا تھا ۔ قصیدے میں چونکہ واقعاتی جزئیات کے بجائے شاعرانہ مبالغے سے کام لیا جاتا تھا اس لیے اس کا اثر وقتی درجے اور وقتی افادیت سے بلند ہو گیا اور قصیدے اس طرح از کار رفتہ نہیں ہوئے جس طرح آج کا اخبار کل فرسودہ ہو جاتا ہے ۔ سودا کے قصیدوں نے اپنے دور میں اس ضرورت کو بھی پورا کیا ، دوسری طرف ان کے مذہبی قصیدوں نے تبلیغِ مذہب کا بھی کام انجام دیا ۔

خالص جمالیاتی نقطۂ نظر سے بھی قصیدہ وہ صنفِ سخن ہے جو علویت و عظمت (Sublimity) کے جذبات پیدا کرتا ہے ۔ یورپ میں یہ کام رزمیہ (Epic) شاعری نے کیا ۔ یونانی شاعر ہومر بھی خاص تہواروں کے موقعوں پر اپنے ملک کے قدیم مشاہیر کے کارناموں کے گیت گاتا اور ان کے قصے سناتا تھا ۔ قصیدے میں حالانکہ واقعات بیان نہیں کیے گئے لیکن رنگِ بیان ایسا رکھا گیا جس سے علویت کے جذبات ابھر سکیں ۔ قصیدے میں یہ کام مبالغے اور شکوہِ الفاظ سے لیا گیا ۔ قصیدہ پڑھتے ہوئے مادی و اخلاقی علویت کے جذبات بیدار ہوتے ہیں ۔ بہاریہ تشبیبوں میں ہم محسوس کرتے ہیں کہ قوتِ نامیہ کی کیا حد ہو سکتی ہے ۔ اخلاقی تشبیبوں میں اعلیٰ ترین اخلاقی فلسفہ اپنی عظیم ترین بلندیوں پر نظر آتا ہے ۔ مدح میں کسی فرد کی تصویر آنکھوں کے سامنے نہ بھی آئے لیکن مدحیہ صفات کی عظیم ترین صورت ضرور سامنے آ جاتی ہے ۔ حالی نے قصیدے

کی مذمت میں جو کچھ لکھا وہ ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں موجود ہے ۔ لیکن حالی نے ایک خاص قسم کی شاعری کے علاوہ ہر قسم کی شاعری اور اس کے مقاصد کو نظر انداز کر دیا ہے ۔ حالی کی مسدس میں علویت پیدا ہو سکتی تھی لیکن نیچرل شاعری کے نظریے نے اسے ابھرنے نہیں دیا ۔ اقبال کے ''شکوہ'' اور ''جوابِ شکوہ'' میں قصیدے کے رنگ نے ان نظموں کو پُر عظمت بنا دیا ہے ۔ زمانے نے قصیدے کے موضوع اور صنف کو از کار رفتہ کر دیا ہے مگر عظیم شاعری کا وہ آج بھی نمونہ ہے ۔ غالب کی غزل کے آہنگ و اسلوب پر جہاں سودا کی غزل کا اثر ہے وہاں سودا کے قصیدے کا اثر بھی نمایاں ہے ۔ سودا آج بھی ہمارے ایک بڑے شاعر ہیں اور اس لیے بڑے شاعر ہیں کہ وہ ہمارے سب سے بڑے قصیدہ گو ہیں جن کا اثر اُردو شاعری کی مختلف اصنافِ سخن پر پڑا ہے ۔ سودا کے قصائد وحدت اثر اور طویل نظم گوئی کے اعتبار سے آج ایک نمونے کا درجہ رکھتے ہیں ۔

پچھلے صفحات میں سودا کے قصیدوں کو مزاج کے اعتبار سے تقسیم کرتے ہوئے ہم نے ایک قسم سماجی قصائد بتائی تھی ۔ سماجی قصائد کے ذیل میں ان کے دو قصیدے ''شہر آشوب'' اور ''تضحیکِ روزگار'' آتے ہیں ۔ ان قصیدوں میں سودا نے ہیئت تو قصیدے کی استعمال کی ہے لیکن ان کا موضوع مدح نہیں بلکہ سودا کے اپنے دور کے وہ ابتر سماجی حالات ہیں جنھوں نے سارے معاشرے اور اقدار کو زیر و زبر کر دیا تھا اور جن کے سودا عینی شاہد تھے ۔ ان قصائد میں طنز و مزاح اور ہجو و تضحیک نے مل کر ایک ایسا رنگ ابھارا ہے جو اُردو شاعری میں ایک نیا رنگ ہے ۔ یہی مزاج ان کے ''شہر آشوب'' کا ہے جو مخمس کی ہیئت میں لکھا گیا ہے اور یہی مزاج اس مثنوی کا ہے جو ''در بے نسقی شاہ جہاں آباد'' کے عنوان سے ''کلیاتِ سودا'' میں ملتی ہے ۔ مزاج کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مختلف ہیئتوں میں لکھے جانے کے باوجود یہ سب نظمیں ''ہجویات'' کی جلی سرخی کے تحت آتی ہیں اس لیے ہم ان سب پر ہجویات کے ذیل میں بحث کریں گے ۔

سودا کی ہجو نگاری کا روایتی رشتہ فارسی شاعر انوری سے ملتا ہے ۔ انوری کی طرح سودا بھی قصیدہ اور ہجو دونوں کے استاد ہیں ۔ سودا سے پہلے اُردو شاعری میں قصیدہ و ہجو قابلِ ذکر فن کی حیثیت نہیں رکھتے تھے ۔ جعفر زٹلی نے اپنی ہجویات میں سماجی تصویریں ضرور ابھاری ہیں اور تاریخ میں جعفر زٹلی کی بڑی اہمیت ہے لیکن ان کے ہاں ہجو ایک فن کی صورت اختیار نہیں کرتی ۔

وہ اس روایت کے بانی ہیں جسے سودا نے ایک بلندی تک پہنچا دیا ۔ عرب شعرا جذبۂ فخر کے ساتھ اپنے دوستوں کے کارناموں کی تعریف اور غصے کے ساتھ اپنے دشمنوں کی مذمت کرتے تھے ۔ پہلے جذبے نے مدح کو اور دوسرے جذبے نے ہجو کو جنم دیا ۔ عام طور پر یہ دونوں اصناف ساتھ ساتھ چلتی تھیں لیکن ضروری نہیں تھا کہ جو شاعر اچھی مدح بھی کرے وہ اچھی ہجو بھی لکھ سکے ۔ خاقانی فارسی کے ایک بہترین قصیدہ گو شمار ہوتے ہیں لیکن وہ ہجو نہ لکھ سکے ۔ بعد کے اُردو شعرا میں ذوق ایک کامیاب قصیدہ گو ہیں لیکن ہجو کی طرف ان کا میلان نہیں تھا ۔ فارسی میں انوری اور اُردو میں محمد رفیع سودا کا یہ طرۂ امتیاز ہے کہ وہ دونوں اصناف پر قدرت رکھتے ہیں ۔ سودا نے خود ایک شعر میں کہا ہے :

مری یہ فکرِ سخن صفحۂ زمانہ پر
کرے ہے مدح و مذمت میں جوہر ارزانی

قصیدہ و ہجو دونوں کی مشترک صفت مبالغہ ہے ۔ قصیدہ گو مدح میں مبالغہ کرتا ہے اور ہجو گو مذمت میں ۔ ہجو کا مخصوص اور امتیازی دائرہ ''مزاح'' ہے جس کا ایک رخ ہنسی ہے اور دوسرا رخ غصہ ہے ۔ بعض ہجویں صرف ہنسانے اور مذاق اڑانے کے لیے ہوتی ہیں ۔ سودا کے ہاں بہت سے بند یا حصے ایسے ملتے ہیں جن کو پڑھ کر ہنسی آتی ہے ۔ مثلاً ع ''لوگ کہتے ہیں سہو کاتب ہے'' والی ہجو ۔ یہ حصے محض ذو معنی مزاح (Pun) کے دائرے میں آتے ہیں ۔ لیکن کامیاب ہجو کے لیے ''مقصد'' ضروری ہے اور اس مقصد کے نقطۂ نظر سے جب شاعر کسی حماقت ، غلطی یا انحراف کو دیکھتا ہے تو اس کی ہنسی میں غصہ بھی شامل ہو جاتا ہے ۔ اسی لیے وہ اس حماقت کا اظہار تلخ لہجے اور کڑوے کسیلے لفظوں میں کرتا ہے اور مبالغے سے اسے اور تیز بنا دیتا ہے ۔ ہجویں افراد پر بھی لکھی جاتی ہیں اور موضوعات پر بھی ۔ افراد کی ہجووں میں شاعر کی ذاتی نفرت شامل ہو جاتی ہے، جس کی بنا پر اس کے کام و دہن بگڑ جاتے ہیں ۔ سودا کی وہ ہجویات جن کا موضوع میر ضاحک یا دختر مولوی ندرت کشمیری ہیں ، اسی ذیل میں آتی ہیں ۔ ان میں گالی بھی ہے اور رکیک و بازاری زبان بھی ۔ یہی صورت ان ہجووں میں نظر آتی ہے جن میں ''مولوی ساجد'' اور ''شخصے کہ متعصب بود'' میں ایک عالم کو دریدہ دہنی کے ساتھ ہدفِ ملامت بنایا ہے ۔ یہ ہجووں کی پست ترین صورت ہے ۔ کامیاب ہجو وہ ہے جس میں ذاتیات کے باوجود ایسی باتوں کو نمایاں کیا گیا ہو جو عام اخلاقی نقطۂ نظر سے قابل

مذمت و نفرت ہیں - مثلاً فدوی لاہوری کی ہجو ، جس میں بے جا غرور اور بدزبانی کو ہدف ملامت بنایا ہے یا "ہجو بخیل" جس میں بخل کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے - اس سطح پر ہجو اخلاقی دائرے میں آ کر مقصدی ادب بن جاتی ہے - شاعر کا غصہ محض ذاتی بغض نہیں رہتا بلکہ اخلاقی برہمی بن جاتا ہے - یہی جذبہ افراد سے ہٹ کر جب عام سیاسی ، سماجی حالات کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے تو زندگی کے کسی پہلو پر طنز کی صورت اختیار کر لیتا ہے - سیاسی بدنظمی ، فوجی ابتری ، رشوت ستانی ناانصافی و بے ایمانی جب ہجو نگار کی توجہ کا مرکز بنتے ہیں تو وہ نقادِ حیات کا روپ اختیار کر لیتا ہے - ہجو میں بظاہر مذاق نظر آتا ہے لیکن اس کی بنیاد میں گہری سنجیدگی ہوتی ہے - یہ بات بھی یاد رہے کہ ہجو میں جو زندگی پیش کی جاتی ہے وہ وہ زندگی نہیں ہوتی جو قدرت نے بنائی ہے بلکہ تہذیب یافتہ زندگی ہوتی ہے جس کی تعمیر خود انسان نے کی ہے - اس طور پر ہجو انسانی عوامل پر تنقید بن جاتی ہے اور اسی لیے ہجو کا موضوع ہمیشہ شہری زندگی ہوتا ہے - انسان کی بنائی ہوئی زندگی جب اصولوں ، معیاروں اور قدروں سے ہٹ جاتی ہے تو وہ اس معاشرے کے پروردہ ذہن کے لیے مضحکہ خیز بن کر ہجو کا نشانہ بنتی ہے - اعلیٰ ترین ہجو نگار ، مصلح کا ذہن اور مقصد رکھتا ہے اور مذاق اڑانا دراصل اصلاح ہی کی ایک صورت ہے - سودا اپنے "شہرِ آشوب" میں ، قصیدہ "تضحیک روزگار" میں اور مثنوی "در بے نسقی شاہجہان آباد" میں مصلح کی سطح پر ضرور پہنچ جاتے ہیں لیکن ان کے ہاں چونکہ کوئی واضح مقصد نہیں ہے اس لیے ہمیں ان نظموں میں کسی "سمت" یا کسی جہت کا پتا نہیں چلتا - لیکن اس کے باوجود یہ وہ نظمیں ہیں جو سودا کے کمالِ فن کی مثالیں ہیں -

یورپ کے ادبیات میں ہجو (Satire) ایک اعلیٰ و اہم صنفِ ادب ہے لیکن ہمارے ہاں اب تک اسے وہ اہمیت نہیں دی گئی جو اسے دی جانی چاہیے - ہجو کو آج بھی ایک پست صنف سمجھا جاتا ہے اور جیسے متشرع لوگ شادی بیاہ کے موقع پر رقص و سرود کی محفل سے اٹھ جاتے ہیں اسی طرح عام صاحبِ ذوق ہجو کو ذہنی طور پر قبول نہیں کرتے - سودا کی بعض ہجویات کو اگر غور سے دیکھا جائے تو وہ نہ صرف تنقیدِ حیات کے دائرے میں آتی ہیں بلکہ شاعری و مقصد دونوں اعتبار سے اہمیت رکھتی ہیں -

مزاح ایک فطری رجحان ہے اور ہجو کی جان ہے - ہر فطری رجحان کی طرح مزاحیہ رجحان کی تربیت بھی ضروری ہے ورنہ مزاح پھکڑ ان کے درجے

پر رہ جاتا ہے ۔ تربیت سے اس میں ایک مخصوص نظر پیدا ہو جاتی ہے جس سے ہجو نگار زندگی اور زندگی میں نظر آنے والی خرابیوں ، کمزوریوں اور بے ڈھنگے پن کو سنجیدگی سے دیکھ کر ان کا مذاق اڑاتا ہے ۔ مذاق اُڑانا اصلاح کا ذریعہ ہے ۔ ہجو بھی مذاق اڑا کر سننے والے کے ذہن کو سوچنے پر مجبور کرتی ہے ۔ اس میں سماجی تنقید اور ذاتی تنقید مل کر ایک ہو جاتی ہیں ۔ سودا کے ہاں یہ دونوں صورتیں ملتی ہیں ۔ سودا اپنی شگفتہ طبیعت اور زندہ دلی کی وجہ سے اس صنفِ سخن سے گہری مناسبت رکھتے تھے ۔ جن حالات کو وہ اپنی ہجویات میں بیان کرتے ہیں ان تک وہ کرب کے راستے سے پہنچے تھے اور اسی کرب کو وہ ہجو کے انداز میں دوسروں کو بھی دکھا رہے ہیں ۔ مثلاً ''شہر آشوب'' میں سودا نے جس معاشرتی صورتِ حال کو بیان کیا ہے اس میں طنز و ہجو کے باوجود شدید کرب کا احساس موجود ہے ۔ سودا ہم میں شعور تو پیدا کرتے ہیں لیکن چونکہ ان کا اپنا کوئی نقطۂ نظر نہیں ہے اس لیے وہ ہمیں کوئی نیا راستہ دکھانے سے قاصر رہتے ہیں ۔ ان کی ہجویات میں نقطۂ نظر اور جہت کی کمی انھیں اعلیٰ ادب کے درجے تک نہیں پہنچنے دیتی ۔ ہجو نقطۂ نظر کے ساتھ ہی تعمیری ادب کے دائرے میں داخل ہوتی ہے ۔ سودا کی ہجویات میں تنقیدی نظر ہمیں باخبر تو کرتی ہے ، ہمارے دل میں ہنسی کے ساتھ احساسِ کرب بھی پیدا کرتی ہے لیکن کوئی ایسی مثبت صورت سامنے نہیں لاتی جس سے آگے بڑھنے کا کوئی راستہ بھی نظر آ سکے ۔ اگر ہم ان ہجویات کا مقابلہ ادبیاتِ یورپ کی ہجویات سے کریں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یورپ کی ہجویات و طنزیات اس دور میں لکھے گئے جب ایک منزل ، ایک راستہ ان کے سامنے تھا ۔ نئے سیاسی و معاشی نظام کی تعمیر ہو رہی تھی ۔ یہی منزل شاعر کی بھی منزل تھی ۔ اس لیے وہاں کے شاعر نے اپنے پرانے معاشرے کی خرابیوں کو خرابیاں سمجھ کر ان پر تنقید کی اور یہ بات واضح کی کہ پرانے طریقوں کو ترک کرکے نئے طریقوں کو اپنایا جائے ۔ سودا کا زمانہ تخریبی تھا جس میں تعمیری رجحان بالکل نہیں تھا ۔ تخریبی عمل نے فرد اور معاشرے دونوں کو پسپا کر دیا تھا ۔ شاعر اس بگڑی ہوئی صورت حال کو عام اخلاقی اصولوں کی نظر سے دیکھ رہا تھا ۔ جو تھا وہ نہیں رہا تھا لیکن جو ہونا چاہیے کسی کو معلوم نہیں تھا ۔ سودا ان حالات پر ہنستے اور ہجو کے تیر برساتے ہیں لیکن بگڑے ہوئے حالات کو سنوارنے کا رجحان نہ اس دور کے ذہن میں تھا اور نہ سودا کی ذات میں ۔ اسی لیے سودا ہنس کر رلاتے ہیں کیونکہ ہنسانے والی چیزوں یا صورتِ حال کو

ٹھیک کرنے کی کوئی صورت نہیں تھی۔ ذاتی ہجریات میں بھی وہ اخلاقی بدعنوانیوں اور خرابیوں پر طنز کرتے ہیں۔ ان کی ہجویں ریا کاری، مکاری، لوٹ کھسوٹ، بے جا فخر، پیٹو پن، بزدلی، جھوٹ، بخل وغیرہ کی پول کھولتی ہیں اور مختلف طبقوں کی تصویر کشی کرتی ہیں۔ وہ بتاتے ہیں کہ شمشیر و سپر، جو شجاعت کی علامتیں تھیں، بنیے کے ہاں گروی رکھی تھیں۔ مسجدوں میں گدھے رینگتے تھے اور مسجدیں ذکر، صلوٰۃ اور اذان سے محروم تھیں۔ سوداگری کا یہ حال تھا کہ ع ''دکھن میں بکے وہ جو خرید سفہاں ہے''۔ شاعر خوشامدی بن گئے تھے اور ان کا فن خانِ زماں کے لیے قطعہ تہنیت یا تاریخ تولد لکھنے کے کام آ رہا تھا۔ یہی حال معلموں کا تھا اور یہی حال کاتبوں کا تھا جو ٹکے سیر کے حساب سے اشعار کتابت کرتے تھے۔ یہی حال پیروں کا تھا جو صبح اُٹھ کر مریدوں سے پوچھتے تھے کہ آج عرس کہاں ہے تاکہ وہاں جا کر اپنا پیٹ بھر سکیں۔ فکر معیشت میں سارا معاشرہ مبتلا تھا۔ امراء خانہ نشین ہو گئے تھے۔ ان سے کوئی ملنے آتا تو دنیا زمانے کی باتیں کرتے لیکن اگر وہ ذکرِ سلطنت درمیان لاتا تو منہ پھیر کر کہتے ع ''خدا کے واسطے بابا کچھ اور باتیں بول''۔ سارا معاشرہ فرار اختیار کیے ہوئے تھا۔ جب امراء ہی سیاسی امور سے منہ موڑنے لگیں تو ابتری کا کیا ٹھکانا۔ شہر ویران تھا۔ نجیب زادیاں برقع اوڑھے، پھول سا بچہ گود میں لیے خاکِ پاک کی تسبیح بیچنے کے بہانے بھیک مانگ رہی تھیں۔ معاشی ابتری اور معاشرتی بدحالی کے یہ پہلو، جو سودا نے پیش کیے ہیں، وہ ہمیں ایک شعور دیتے ہیں، اس صورتِ حال سے نفرت دلاتے ہیں اور اس طرح ایک چھپا ہوا مقصد اپنے اندر رکھتے ہیں لیکن ان کی ہجویات کے اصلاحی پہلو میں جہت و مقصد نہ ہونے کی وجہ سے وہ زور نہیں ہے جو یورپ کے طنزیہ ادب میں ملتا ہے۔

سودا پہلے شخص ہیں جنھوں نے ہجو کو ایک فن کے طور پر استعمال کیا۔ ہمارے ہاں ہجو یا مزاح کو ایک غیر سنجیدہ چیز سمجھ کر اہلِ ذوق نظر انداز کرتے رہے ہیں۔ اسی لیے یہ فن اب تک اس درجے پر نہیں پہنچا جہاں وہ سنجیدگی سے زیادہ سنجیدہ اور ''المیہ'' سے زیادہ المیہ ہو جاتا ہے۔ انگریزی کی ایک مثل ہے کہ مزاح سنجیدگی سے پیدا ہوتا ہے۔ ہجو اور طنز و مزاح کی جتنی بڑی مثالیں ملتی ہیں وہ ہمیں غور و فکر کی دعوت دیتی ہیں اور زندگی کے طربیہ پہلو کے ساتھ ساتھ المیہ پہلو کی بھی مظہر ہوتی ہیں۔ ہمارے ہاں مزاح اور ہجو و طنز کے اس پہلو پر غور نہیں کیا گیا۔ فرانس میں بزلہ سنجی (wit) کے ذریعے

اور انگریزی میں مزاح (Humour) کے ذریعے زندگی کی ویسی ہی عکاسی ہوتی ہے جیسی رزمیہ (Epic) اور ٹریجیڈی میں ملتی ہے ۔ مولئیر کی بہترین کامیڈی مسانتروپ (Masantrhope) محض طنزیہ مزاحیہ تخلیق نہیں ہے بلکہ اس کا مقابلہ شیکسپیئر کی ہملٹ جیسی ٹریجیڈی سے کیا گیا ہے ۔ اس کا مرکزی کردار حماقت کا نمونہ ہوتے ہوئے بھی ایسی ایسی حماقتوں کو سامنے لاتا ہے جو ٹریجیڈی کی المیہ خصوصیات (Traits) سے مختلف نہیں ہیں ۔ طنز و مزاح کے ساتھ انسانی فطرت کا ایک اہم نقص اس طرح ابھر کر سامنے آتا ہے کہ ہمیں اسی طرح سوچنے پر مائل کرتا ہے جیسے ٹریجیڈی کرتی ہے ۔ سودا کے شہر آشوب سنجیدہ ہجو کی مثال ضرور ہیں اور وہ ایک بڑی روایت کی داغ بیل بھی ڈالتے ہیں لیکن بحیثیتِ مجموعی وہ ہجو کو اس مقام پر نہیں لاتے اور نہ لا سکتے تھے کیونکہ طنز و ہجو سے اس طرح فائدہ اٹھانے کی ہمارے ادب یا فارسی ادب میں کوئی روایت نہیں تھی ۔ ہم نے اب تک اس صنف ادب کو صحیح معنی میں استعمال ہی نہیں کیا ہے ۔

سودا کی ہجویات کو ہم تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

(۱) وہ ہجویں جو سودا نے ذاتی عناد یا چشمک کی وجہ سے افراد کے خلاف لکھیں ۔

(۲) وہ ہجویں جن میں جانوروں ، مثلاً گھوڑا یا ہاتھی ، کو بطورِ علامت ہدفِ ملامت بنایا گیا ہے ۔

(۳) وہ ہجویں جن میں حالاتِ زمانہ اور معاشی و معاشرتی و اخلاق امور کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔

افراد کی ہجویات زیادہ تر پست اور رکیک ہیں جن میں ''ہجو اہلیہ ضاحک'' ، ''ہجوِ دخترِ ندرت کشمیری'' ، وغیرہ شامل ہیں ۔ ان میں سودا نے حریف کو ذلیل و خوار کرنے کے لیے نہایت درجہ فحش باتیں لکھی ہیں ۔ ان ہجووں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ سودا نے غصے میں ذہنی توازن کھو دیا ہے ۔ یہی صورت ان ہجویات کی ہے جن میں مذہبی تعصب نے سودا کو اندھا کر دیا ہے ۔ ان میں ''قصیدہ در ہجو شخصے کہ متعصب بود'' اور ''قصیدہ در ہجو مولوی ماجد'' شامل ہیں ۔ سودا کی یہ اور اس قسم کی ہجویں شاعرانہ سطح پر بھی قابلِ ذکر نہیں ہیں ۔ افراد کے بارے میں وہ ہجویں بہتر ہیں جن میں سودا نے اپنے حریف کے ادبی و فنی اعتراضات کا جواب دیا ہے ۔ مثلاً ندرت

کشمیری کے بارے میں وہ ہجویں جن میں ان کی شاعری پر چوٹیں کی ہیں یا وہ مثنویاں جن میں مرزا فاخر مکین یا مرثیہ گو محمد تقی تقی کو ہدفِ ملامت بنایا ہے ۔ ان میں وہ ہجو بھی شامل کی جا سکتی ہے جس میں میر کی اصلاحوں کو سہو کاتب کہہ کر طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے ۔ ہجوِ فوقی بھی اسی ذیل میں آتی ہے ۔ اس ہجو کے بارے میں یہ روایت مشہور ہے کہ سودا کے شاگرد قائم چاندپوری نے سودا کے کلام پر اعتراض کیا تو سودا نے اس کے جواب میں ایک ہجو لکھ دی ۔ قائم کو معلوم ہوا تو انھوں نے استاد کی خدمت میں ایک قصیدہ پیش کرکے معافی طلب کی ۔ اس کے بعد سودا نے قائم کا نام نکال کر اس کی جگہ ایک فرضی نام فوقی شامل کر دیا ۔ ''ہجو حکیم غوث'' میں لطیف طنز کے پیرائے میں حکیم صاحب موصوف کے ہنرِ طبابت کو ہدفِ ملامت بنایا ہے ۔ افراد کے بارے میں سودا کی یہ ہجویں اس لیے دلچسپ ہیں کہ ان میں ذات کی ہجو کے بجائے ان افراد کے پیشوں کو ہدف بنایا ہے ۔ اناڑی حکیم اور مغرور شاعر ، بے فن مرثیہ گو پر طنز ہر اس شخص پر طنز ہے جو اس دائرے میں آتا ہے ۔

سودا نے قصیدہ ''تضحیکِ روزگار'' میں گھوڑے کو اور ''ہجو فیل'' میں ہاتھی کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ان دونوں ہجووں کے پس منظر میں سماجی و اخلاقی شعور کارفرما ہے ۔ گھوڑا اس دور کی فوجی قوت کے زوال اور معاشی تباہ حالی کا اشارہ ہے ۔ راجہ نرپت سنگھ کے ہاتھی کی ہجو بھی دلچسپ ہے ۔ اس میں سودا اپنی شاعرانہ طبع کا مقابلہ فیلِ معنی سے کرتے ہیں اور پھر گریز کرکے نرپت سنگھ کے ہاتھی پر آتے ہیں اور اس کی بدباطنی و کینہ پروری کی تصویر اتار کر آخر میں اس کا رشتہ یہ کہہ کر کہ جو کچھ میں نے اس فیل میں پایا وہی اپنے نفسِ ظالم میں پایا ، اخلاق سے جوڑ دیتے ہیں ۔ یہ دونوں ہجویں اپنی نوعیت ، شاعرانہ اظہار اور فنی نقطۂ نظر سے قابلِ ذکر ہیں ۔

تیسری قسم کی ہجویں وہ ہیں جن میں سودا نے بری عادات و خصائل کو موضوعِ سخن بنایا ہے جن میں ہجو بخیل ، عیب گو ، بیاہ رچاتے ہیں شیخ جی ، مرید شیخ ہوا ، خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔ ان کے علاوہ وہ ہجویات ہیں جن میں حالاتِ زمانہ کی حقیقی تصویریں اتاری ہیں ۔ سودا کا دور زوال کا دور ہے ۔ حالات عبرت ناک ہیں ، بے زری اور معاشی بدحالی نے سارے معاشرے کو تباہ حال کر دیا ہے ۔ سودا ان حالات کو طنز کی نظر سے دیکھ کر کرب و غم میں مزاح کا ایسا امتزاج کرتے ہیں کہ یہ نظمیں رومن کلاسیکی طنز نگاروں اور ڈرائڈن کی طنزیہ نظموں سے آنکھیں ملاتی ہیں ۔ ان نظموں میں ''مخمس

شہر آشوب'' سب سے اہم نظم ہے - اسی کے ساتھ ''قصیدہ شہر آشوب'' کو پڑھنا چاہیے - یہ دونوں نظمیں مل کر ایک اکائی بناتی ہیں - اسی نوعیت کی ایک اور ہجو ''در بے نسقی شاہجہان آباد'' بھی قابلِ ذکر ہے جس میں سیدی کانور کوتوال دہلی چور اچکّوں کے ساتھ مل کر شہر کو لوٹ رہا ہے اور ان کے ہاتھوں مجبور ہے - اس ہجو سے اس دور کی بدانتظامی کی حقیقی تصویر سامنے آتی ہے :

شام سے صبح تک یہی ہے شور   دوڑیو گٹھری لے چلا ہے چور
بچ سکے کیوں کے اب کسی کی شے   ''مُلا'' مسجد کا ، صبح خیزیا ہے

قصیدے کی طرح ہجویات میں بھی سودا کا فن اپنے عروج پر ہے - انھیں اپنی بات کے اظہار پر پوری قدرت ہے - ان کے پاس الفاظ کا اتنا بڑا ذخیرہ ہے کہ کلام پڑھتے ہوئے کبھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ انھیں اپنی بات کہنے کے لیے صحیح الفاظ نہیں مل رہے ہیں - غزل میں روایتی الفاظ و علامات شاعر کا ساتھ دے دیتے ہیں لیکن قصیدے میں ، اور بالخصوص ہجویات میں ، جہاں مختلف موضوعات تنوع کے ساتھ آئے ہیں ، سودا ایک قادر الکلام شاعر نظر آتے ہیں - کم از کم لفظوں میں اپنی بات کہنے کی ان میں بڑی صلاحیت ہے - وہ ہجویات میں ہر موضوع کو ہنرمندی کے ساتھ پیش کرکے اسے پانی کر دیتے ہیں - سودا کی قوتِ مشاہدہ بھی تیز ہے - ان کا تخیل بلند پرواز ہے ، وہ مروجہ علوم و فنون سے بھی حسبِ ضرورت واقف ہیں - خیر و شر میں امتیاز کرنے کا شعور بھی رکھتے ہیں - مزاج میں تندی و تیزی بھی ہے - وہ جس بات کو اچھا یا برا سمجھتے ہیں اس پر سمجھوتا نہیں کرتے - یہ سب چیزیں مل کر ان کی ہجویات میں طنز کی کاٹ اور اثر کی شدت کو ابھارتی ہیں - ان کی ہجویات میں غزل کی طرح معیار کی یکسانیت نہیں ہے - ہجویات میں سودا کہیں اعلیٰ اور کہیں پست سطح پر کھڑے نظر آتے ہیں اور ان میں توازن کی کمی کا احساس ہوتا ہے ، لیکن اس کمی کو وہ اپنی مستعدی (Dash) سے سنبھال لیتے ہیں - ان کی بذلہ سنجی (wit) بہت تیز نہیں ہے ، زیادہ تر وہ تمسخر ہی سے کام لیتے ہیں - لیکن اس کے باوجود وہ اس فن کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور اب تک ان جیسا کوئی دوسرا ہجو گو شاعر سامنے نہیں آیا - ہماری شاعری میں جیسے جیسے تنقیدِ حیات کا رجحان بڑھے گا سودا کی ہجووں کی اہمیت بھی بڑھتی جائے گی -

صنفِ مثنوی کو سودا نے ہجو ، مدح اور عشق سب کے لیے استعمال کیا ہے - ہجو فیل ، ہجو ضاحک ، ہجو حکیم غوث ، ہجو کوتوال وغیرہ میں ہیئت تو مثنوی

کی ہے لیکن مزاج ہجویہ ہے۔ اسی طرح مثنوی ''سبیل ہدایت'' میں محمد تقی تقی کو ہدفِ ملامت بنا کر فن شاعری کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے۔ ایک مثنوی میں کم رو لیکن خوش سیرت عورت کا قصہ بیان کیا ہے۔ اسی طرح مدح آصف الدولہ اور تعریف دیوان اشعار مہربان خاں، تعریف شکار آصف الدولہ وغیرہ میں ہیئت تو مثنوی کی ہے لیکن موضوع مدح ہے۔ سودا نے اس طرح موضوعاتِ مثنوی میں تنوع پیدا کیا ہے اور جدید اصطلاح میں اسے بطور ''نظم'' استعمال کیا ہے۔ ''قصہ پسر شیشہ گر'' سودا کی واحد عشقیہ مثنوی ہے جس کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سودا میں قصہ بیان کرنے کی بھی اچھی صلاحیت ہے۔ سودا نے مثنوی کے سلسلے میں اعتراف عجز ضرور کیا ہے:

کہا سودا نے حضرت کو تو ہے خبط
مجھے قصہ کہانی سے ہے کیا ربط

لیکن اپنی طبع کی روانی سے وہ یہاں بھی ایک معیار ضرور قائم کر دیتے ہیں۔ ''قصہ پسر شیشہ گر'' مثنوی کی روایت کے مطابق حمد، نعت، منقبت کے بعد موسم بہار کے بیان سے شروع ہوتا ہے جو قصیدے کی تشبیب کی طرح ہے۔ اس کے بعد پسر شیشہ گر کا قصہ شروع ہوتا ہے جو عالمِ عشق میں گریبان پھاڑ کر گھر سے نکل کھڑا ہوتا ہے اور صحرا کی طرف چلا جاتا ہے۔ کچھ عرصے بعد جب اس کے عشق کی خوشبو چاروں طرف پھیلتی ہے تو لوگ اسے صحرا سے واپس لا کر محبوب سے ہم کنار کرتے ہیں۔ خاتمے میں اخلاق کے شامل ہو جاتی ہے اور عشق مجازی عشق حقیقی کا رخ اختیار کر لیتا ہے:

جو کوئی آپ کو اس طرح کھووے
خدا کا وہ، خدا تب اوس کا ہووے

اس مثنوی سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سودا میں پیرویِ روایت کی تو بڑی صلاحیت تھی لیکن عشقیہ موضوعات سے انھیں خاص مناسبت نہیں تھی۔ سودا ان مثنویوں میں زیادہ کامیاب ہیں جو مختصر ہیں اور جن میں ہجو یا مدح کا رنگ پیدا ہوگیا ہے یا جہاں وہ اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں۔

مرثیوں میں بھی سودا کے شاعرانہ سلیقے اور حسنِ بیان کا پتا چلتا ہے۔ مرثیے کا مقصد یہ رہا ہے کہ سامعین کو کربلا کے الم ناک واقعات کے پر اثر بیان سے رلا کر مثاب کرے۔ سودا اس میں کامیاب نہیں ہیں لیکن ان کے مرثیوں میں دوسرے مرثیہ گویوں کے مقابلے میں شاعرانہ خوبیاں زیادہ ہیں۔ سودا نے

کربلا کے مختلف واقعات کو غم انگیز طریقے پر بیان کیا ہے۔ ان کے مرثیوں کے بعض حصوں میں غم کی سچی ترجمانی ملتی ہے۔ ان کے مراثی میں واقعات کو تسلسل و ربط کے ساتھ بیان کرنے کا بھی احساس ملتا ہے جس سے مرثیے میں اس واقعہ نگاری کی بنیاد پڑتی ہے جو انیس و دبیر کے مرثیوں کی جان ہے۔ سودا نے ہر واقعے پر الگ الگ مرثیہ لکھنے اور واقعے کو جزئیات کے ذریعے طول دینے اور مؤثر بنانے کی بھی بنیاد رکھی لیکن یہ سب کوششیں اس صنف سخن کی ابتدائی کوششیں تھیں۔ سودا نے قصیدوں کی طرح مرثیہ کو تشبیب سے متعارف کیا۔ یہی تشبیب آگے چل کر "چہرہ" کے نام سے موسوم ہوئی۔ سودا نے اپنے مرثیوں میں سیرت نگاری کے دبے دبے نقوش بھی ابھارے جن سے میدانِ کربلا میں شریک ہونے والوں کی جذباتی کیفیت سامنے آتی ہے۔ انھوں نے مکالمے سے بھی کام لیا اور کسی حد تک ڈرامائی عنصر کو بھی مرثیے میں شامل کیا۔ ان کے ہاں مرثیے میں رزمیہ عنصر بھی دبا دبا سا نظر آتا ہے۔ دشتِ کربلا کے منظر کی مؤثر تصویریں بھی ان کے مرثیے میں ملتی ہیں۔ مرثیوں میں سامعین کو رلانے کے لیے اہلِ بیت کو ہندوستانی رسوم سے وابستہ کرنے کا طریقہ شروع ہی سے چلا آتا تھا۔ سودا نے بھی اسے قائم رکھا۔ حضرت قاسم کی شادی کے بیان میں جو مرثیہ سودا نے لکھا ہے اس میں آرسی مصحف، رنگ کھیلنا، لنگن بندھوانا کی رسمیں موجود ہیں۔ مرثیہ گوئی میں سودا کی خدمت یہ ہے کہ انھوں نے مرثیے کو، جو اب تک ایک غیر ادبی صنف تھا، ادبی صنف بنانے میں اولین اور بنیادی کام کیا اور اس میں قصیدے کی وہ خصوصیات شامل کیں جو آگے چل کر مرثیے کی روایت کا حصہ بن گئیں۔ میر انیس کے مرثیوں میں ویسے ہی مختلف حصے ملتے ہیں جیسے قصیدے میں ہوتے ہیں اور یہ سب حصے ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ مرثیے کی اس ساخت کی تشکیل میں سودا کا حصہ ہے۔ تشبیب (چہرہ) سودا ہی کا اضافہ ہے۔ رزمیہ عنصر کو سودا نے ہی مرثیے کا حصہ بنایا۔ یہ ضرور ہے کہ مرثیے کی وہ قطعی شکل، جو انیس و دبیر کے ہاں نظر آتی ہے، سودا کے ہاں نہیں ہے، لیکن اس کے واضح آثار ان کے ہاں ملتے ہیں۔ سودا کے ہاں مرثیہ عامیانہ جذباتیت سے آگے بڑھ کر ایک مخصوص ادراک کا اظہار کرتا ہے۔ ان کے طرز میں قصیدہ، مثنوی، غزل کے رنگ حسبِ ضرورت استعمال میں آتے ہیں۔ سودا نے اکثر مرثیوں میں مسدس کی ہیئت بھی استعمال کی ہے جو آگے چل کر مرثیے کی مخصوص ہیئت بن گئی۔ سودا کے زمانے تک مرثیہ چار چار مصرعوں کے بندوں

پر مشتمل ہوتا تھا۔ سودا کے زیادہ تر مرثیے اسی ہیئت میں ہیں لیکن انھوں نے منفردہ ، مستزاد منفردہ ، مثلث ، مخمس ، ترکیب بند ، ترجیع بند ، مسدس ، مسدس ترکیب بند ، مسدس دہرہ بند وغیرہ میں بھی مرثیے لکھے ہیں۔ سودا کے مرثیے پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے جیسے مرثیہ ان کے ہاتھ میں آکر اپنا راستہ تلاش کر رہا ہے اور اس راستے کی طرف بڑھ رہا ہے جسے انیس و دبیر آنے والے دور میں مستقل کر دیتے ہیں۔

بنیادی طور پر مرثیہ گوئی کے لیے سودا فطرتاً موزوں نہ تھے۔ نرم جذبات ، خواہ وہ غزل میں ہوں یا مرثیے میں ، سودا کے مزاج سے مناسبت نہ رکھتے تھے۔ وہ مرثیے میں اس حد تک کامیاب ہیں جس حد تک اس میں قصیدے کی صفات موجود ہیں۔ جب تشبیب ، رزم ، بزم ، گھوڑے یا تلوار کی تعریف کا موقع آتا ہے تو سودا اپنے معاصرین سے کہیں بہتر طور پر انھیں مرثیے میں پیش کرتے ہیں۔ میر انیس نے مرثیے کے مقاصد میں سے اہم ترین مقصد ''مدح شہ ذی جاہ'' بتایا ہے لیکن اس مدح میں میرزا دبیر، میر انیس سے کہیں زیادہ کامیاب ہیں اور یہی کامیابی ہمیں سودا کے ہاں نظر آتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرزا دبیر کی فطرت میں سودا کی فطرت موجود تھی اسی لیے اگر روایتِ مرثیہ کا تجزیہ کیا جائے تو سودا مرزا دبیر کے پیش رو نظر آتے ہیں۔ مرثیہ قصیدے کی طرح ، ایک شعوری فن ہے اور اس فن کے ارتقا میں سودا کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

یہ اصنافِ سخن ، جن کا ہم نے پچھلے صفحات میں مطالعہ کیا ، سودا کی جولانیِ طبع کا خاص مرکز تھیں ، لیکن انھوں نے کم و بیش تمام اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ ''کلیاتِ سودا'' میں رباعیات کی تعداد بھی خاصی ہے اور ان کے موضوعات میں وہی تنوع ہے جو ان کے ہاں عام طور پر دوسری اصنافِ سخن میں نظر آتا ہے۔ انھوں نے رباعی میں مدح و ہجو کے ساتھ ساتھ ، عشق ، اخلاق اور تصوف کو بھی موضوعِ سخن بنایا ہے ، لیکن بحیثیت مجموعی یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کی زور طبع کے لیے رباعی کا میدان تنگ ہے۔ رباعی کا فن چاول پر قل ھو اللہ لکھنے کا فن ہے اور سودا کا مزاج بڑا کینوس چاہتا ہے۔ اسی لیے رباعی کے مقابلے میں وہ ''قطعات'' میں زیادہ کامیاب ہیں۔ یہاں انھیں اظہار کے لیے وہ میدان مل جاتا ہے جس کی انھیں ضرورت ہے۔ سودا نے کثرت سے قطعہ بند غزلیں کہی ہیں۔ غزل میں ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے ، اسی لیے وہ تنگنائے غزل میں بھی وسعتِ بیان کے لیے قطعے کے میدان میں چلے جاتے

ہیں ۔ اکثر قصائد میں بھی ان کے ہاں قطعات ملتے ہیں ۔ ان کے کلیات میں کثرت سے ایسے حصے مل جاتے ہیں جن میں ایک بات یا ایک موضوع پر مربوط و مسلسل اظہار خیال ملتا ہے ۔ف سودا کے قطعات نہ صرف حسن بیان کی وجہ سے دلچسپ ہیں بلکہ ان میں خیال و موضوع کا تنوع بھی ملتا ہے ۔ وہ ہجویہ قطعات خاص طور پر قابل ذکر ہیں جن میں استدلالی انداز سے سودا نے کسی موضوع پر اظہار خیال کیا ہے ۔ یہ قطعے اُردو ادب میں استدلال و منطق اور عقل و ادراک (Ratiocination) کی وہ مثال قائم کرتے ہیں جو انگریزی ادب میں ڈرائڈن کی اہم صفت شمار ہوتی ہے ۔ سودا نے واسوخت بھی لکھا ہے اور اودھی ، پنجابی اور ہندی میں بھی شاعری کی ہے ۔ ان کے کلیات میں پہیلیاں بھی ملتی ہیں جو آج بھی اپنے اندر دلچسپی کا سامان رکھتی ہیں ۔

سودا کی ساری شاعری کو سامنے رکھ کر جب ہم بحیثیت مجموعی ان کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ ہمیں ایک پیدائشی شاعر نظر آتے ہیں جنھیں شعر گوئی کا بے پناہ ملکہ ودیعت ہوا تھا ۔ ان کے لیے شعر کہنا سانس لینے اور بات کرنے کے مترادف تھا ۔ ان کی طبع کی روانی میں ہمیں کسی رکاوٹ کا احساس نہیں ہوتا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک دریا ہے جو بہہ رہا ہے ۔ الفاظ از خود بحر میں ڈھل رہے ہیں اور قافیے ہاتھ باندھے کھڑے ہیں ۔ یہ بے پناہ فطری قوت اتنی شدید ہے کہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر میں نظر نہیں آتی ۔ ہمیں آج جو ان کی زبان میں کہیں کہیں کھردرا پن محسوس ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ وہی زبان استعمال کرتے ہیں جو ان کے دور میں مروج اور ٹکسالی تھی ۔ سودا نے جب شاعری کا آغاز کیا تو اُردو زبان ڈھل منجھ کر اتنی صاف نہیں ہوئی تھی کہ وہ اسے بے تکان استعمال کرکے اپنی بات کا پورے طور پر اظہار بھی کرسکیں لیکن سودا اور دور سودا کے شاعروں نے اسے کم وقت میں دھو مانجھ کر اتنا صاف کردیا کہ اس میں اظہار سہل ہو گیا اور اس کی قوت بیان میں وسعت پیدا ہوگئی ۔ سودا نے اپنی خلاقانہ قوتوں سے اُردو زبان میں نئے مضامین اور رنگا رنگ الفاظ کا ایک میلہ سا لگا دیا ۔ اسی لیے تنوع سودا کی شاعری کا سب سے بڑا وصف ہے ۔ وہ ہر صنف میں طبع آزمائی کرتے ہیں ، ہر

ف ۔ اس سلسلے میں ''کلام سودا'' انتخاب و ترتیب از ڈاکٹر خورشید الاسلام (مطبوعہ انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۴ع) قابل ذکر ہے جس سے ہماری اس بات کی وضاحت ہوتی ہے ۔ (ج ۔ ج)

رنگ کے نمونے پیش کرتے ہیں اور ہر قسم کے خیالات و جذبات کو شاعری کے دائرے میں داخل کر دیتے ہیں ۔ وہ ایک طرف روایت کے پابند ہیں اور دوسری طرف جدت طرازی بھی ان کا شعار ہے ۔ آنے والی نسل کے شعرا طرزِ میر کو اپنانے کے لیے ترستے رہے لیکن سودا کے رنگ میں اپنائے جانے کے اتنے امکان تھے کہ اس نے نہ صرف لکھنؤ کے شعرا کو شدت سے متاثر کیا بلکہ انیس و دبیر سے لے کر غالب تک اپنے اثرات ڈالتا رہا ۔ ناسخ کی شاعری سودا کے رنگِ سخن کے چند امکانات کا نقطۂ عروج ہے اور غالب کی شاعری میں سودا کی شاعری کا خون شامل ہے ۔ سودا نے فارسی غزل کے بے شمار رخوں کو اُردو غزل میں سمو دیا ، بہت سے اسالیب استعمال کیے اور اس طرح اُردو غزل کے دائرے کو وسیع تر کردیا ۔ مدحیہ جذبات کے تو سودا بادشاہ ہیں اور شاعرانہ مبالغہ آرائی میں ان کو کوئی دوسرا نہیں پہنچتا ۔ فنِ قصیدہ میں اپنی فطری صلاحیتوں کو شامل کرکے سودا نے اُردو شاعری کو نئے فنی رموز سے آگاہ کیا ۔ ایک طرف انھوں نے فلسفیانہ خیالات اور اخلاق و تصوف کو قصیدے کا موضوع بنا کر اسے شاعرانہ عظمت سے معمور کیا اور دوسری طرف ہجویہ ، طنزیہ اور مزاحیہ انداز کو نیا رنگ دے کر اُردو شاعری کی ایک بڑی روایت کی طرح ڈالی ہے ۔ سودا نے ہنسی ٹھٹھول سے لے کر سنجیدہ خیالات اور تنقیدِ حیات تک کو اُردو شاعری کی روایت میں شامل کیا ۔ وہ ہر قسم کے جذبے یا خیال کی مناسبت سے طرزِ ادا پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے ۔ ان کے ہاں مناسب عروضی جدتوں کے تجربے بھی ملتے ہیں ۔ اُردو کی کسی صنف کا ذکر کیجیے ، سودا کا ذکر ضرور آ جائے گا ۔ ان کی شاعری ان کی شخصیت کی طرح پہلودار اور رنگارنگ ہے ، لیکن یہ رنگارنگی ہر فن مولا والی رنگارنگی نہیں ہے ، بلکہ ہر رنگ میں ان کے مخصوص رجحانِ شاعری کا رنگ موجود ہے ۔ مدح و قدح میں وہ انوری کی طرح کامیاب ہیں ۔ ایک طرف وہ اپنے مربیوں کے جاہ و جلال کو شاعرانہ مبالغے کے ساتھ پیش کرتے ہیں اور دوسری طرف نعت و منقبت کے قصائد میں مادی عظمت کو اخلاقی عظمت میں تبدیل کر دیتے ہیں ۔ قصائد میں ان کا طرز سخن پُرعظمت طرز (Sublime Style) بن جاتا ہے ۔ جب قدح پر آتے ہیں تو یہاں بھی ایک ایسا طرز وجود میں آتا ہے جس میں تمسخر و ظرافت بھی ہے اور طنز و مزاح بھی ۔ طنز و ہجو سے وہ اپنے دور کے افراد اور حالات کی ایسی جیتی جاگتی تصویر اتارتے ہیں کہ وہ دور آج بھی ہماری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے ۔ وہ اُردو کے سب سے بڑے ہجو نگار ہیں ۔ ان کی بہترین ہجویات میں تنقیدِ حیات

ملتی ہے جو بظاہر طنزیہ ہے لیکن دراصل وقیع و درد انگیز ہے۔

سودا کی شاعری خیالی شاعری نہیں ہے بلکہ اس میں شعورِ حیات کا گہرا احساس ملتا ہے۔ وہ اپنے دور کے حالات پر طنز کرتے ہیں لیکن ان کی یہ طنز محض منفی نہیں ہے۔ یہاں ان کی نظر ایک مصلح کی سی نظر معلوم ہوتی ہے۔ سودا کوئی نیا فلسفۂ حیات پیش نہیں کرتے لیکن زندگی کو قدیم اخلاق اصولوں پر واپس لانے کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ یہ واقعیت پسندی انہیں دوسرے معاصر شعرا سے اس سطح پر ممتاز کر دیتی ہے۔ ہماری شاعری کا بنیادی رجحان داخلیت کی طرف ہے لیکن سودا کے ہاں خارجی رجحان بنیادی رجحان ہے۔ قصیدہ و ہجو دونوں خارجی رجحان کی شاعری ہے۔ ان کے ہاں ایک ایسی حقیقت پسندی ہے جو اس دور میں اس قوت کے ساتھ کسی اور کے ہاں نظر نہیں آتی۔ ان کی حقیقت پسندی میں سے اگر مبالغہ آمیز ادراک کو نکال دیا جائے تو وہ مزاج کے اعتبار سے ہمارے دور کے جدید شاعروں کے پیش رو نظر آتے ہیں۔

شگفتگی، اُمید و رجائیت ان کی شاعرانہ فطرت کا حصہ ہیں۔ وہ غم و الم کی کیفیت سے گزرتے ضرور ہیں لیکن یہ ان کی مخصوص کیفیت نہیں ہے بلکہ وہ اس سے گزر کر اپنے قارئین کو زندہ دلی کے دائرے میں لے آتے ہیں۔ ہم نے غزل کو میر کے مخصوص رنگ سے وابستہ کر دیا ہے اور یہ رنگ سودا کی غزلیات میں نہ دیکھ کر ہم ان کو اچھا غزل گو کہنے میں تامل کرتے ہیں، لیکن دراصل مزاج کا فرق سودا کے ہاں شخصیت کا فرق بن جاتا ہے۔ سودا کی فطرت نرم جذبات سے مناسبت نہیں رکھتی۔ ان کے ہاں ایسی قوت محسوس ہوتی ہے جو محض جذباتیت کی ضد ہے۔ ان کے ہاں طرب، نشاط انگیزی اور اُمید و زندہ دلی کے عناصر مل کر قوت و توانائی کا اظہار کرتے ہیں۔ میر نے تو اپنی عظیم تخلیقی قوت سے غم کو بھی نشاط بنا دیا اور اپنی غنائی قوت سے ایسا رنگ پیدا کیا جو ہمیشہ تازہ اور لافانی رہے گا، لیکن جب یہی غم دوسرے شاعروں نے اپنایا تو ان کی شاعری زہرناک جذباتِ غم کی دلدل بن گئی۔ تخلیقی نقطۂ نظر سے فن کی کامیابی اس میں ہے کہ زخموں کو محض دکھایا نہ جائے بلکہ ان کا علاج بھی کیا جائے۔ شاعری توانائی کا پیغام ہے۔ اگر وہ کمزوری کی عکاسی بھی کرتی ہے تو فنی سطح پر اس کمزوری کا تزکیہ بھی کرتی جاتی ہے۔ سودا کی شاعری میں توانائی بھی ہے اور تزکیاتی اثر بھی۔ سودا نے اپنی خلاقانہ قوتوں سے اُردو زبان کو عبوری دور سے نکال کر اس کا مستقل معیار مقرر کر دیا۔ ان کی شاعری پُرعظمت شاعری ہے لیکن یہ وہ عظمت نہیں ہے جو دنیا کے

عظیم شاعروں میں نظر آتی ہے اور جو بے پناہ غنائی قوت کی وجہ سے میر کو میسر ہے ۔ ان کی عظمت لارڈ بائرن کی شاعری کی سی عظمت ہے جس میں عظیم شاعر ہونے کی تمام صفات تو موجود ہیں لیکن جب دوسرے عظیم شاعروں سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں تو وہ ان جیسا عظیم نظر نہیں آتا ۔ لارڈ بائرن کی طرح سودا کے ہاں بھی یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ اپنے مقصد میں —— وہ مقصد مدح یا قدح ہو ، مرثیہ یا غزل ہو —— جان و دل سے شریک نہیں ہیں ۔ قوتِ کردار کی بھی ان کے ہاں ویسی ہی کمی نظر آتی ہے جیسی لارڈ بائرن کے ہاں دکھائی دیتی ہے ۔ سودا نے اُردو ادب میں وہی کام کیا جو ڈرائڈن نے انگریزی ادب میں کیا تھا ۔ ان دونوں شاعروں کی فطرت بھی یکساں و مشابہ ہے ۔ دونوں میں شان و وقار اور ہجویہ و طنزیہ رجحان مشترک ہے ۔ دونوں ایسے زمانے میں پیدا ہوئے جب زبان کو عبوری دور سے نکال کر جدید دائرے میں داخل کرنے کی ضرورت تھی ۔ دونوں نے یہ کام خوش اسلوبی سے انجام دیا اور زبان و بیان کو ایک نیا معیار دے کر اسے کلاسیکل رنگ میں رنگ دیا ۔ دونوں میں رومانیت نظر آتی ہے مگر اس رومانیت میں بھی ایک خاص شان اور شکوہ ہے ۔ نرمی دونوں کے مزاج میں نہیں ہے ۔ قوت و توانائی دونوں کی فطرت کا طرۂ امتیاز ہے ۔ دونوں کے مزاج میں اسی لیے مردانہ پن ہے ۔ تاریخِ ادب میں سودا کی اہمیت ایسی مسلّم ہے کہ آج سے دو سو سال بعد بھی ، جب ادب کا دریا سمندر بن چکا ہوگا ، ہم ستارۂ سودا کو افقِ ادب پر چمکتے ہوئے دیکھ رہے ہیں :

ز بس رنگینیِ معنی مری عالم میں پھیلی ہے
سخن جس رنگ کا دیکھو گے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

(۴)

زبانِ میر کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ سودا کی زبان میں کم و بیش وہی خصوصیات ملتی ہیں جو میر کے ہاں نظر آتی ہیں ، لیکن دونوں کی زبان میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ سودا ، میر کے برخلاف ، عوام کی زبان کے بجائے خواص کی زبان کو ترجیح دیتے ہیں ، اسی لیے اُن کے ہاں فارسیت زیادہ ہے ۔ میر زبان کو اسی لہجے اور تلفظ کے ساتھ استعمال کرنے سے گریز نہیں کرتے جس طرح وہ گلی کوچوں میں بولی جا رہی ہے ۔ سودا زبان کو فارسی و عربی اصول کے مطابق زیادہ صحت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں ۔ مثلاً میر نے اپنے اس

شعر میں :

نے بت کدہ ہے منزلِ مقصود نہ کعبہ
جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کدھر جائے (میر)

تلاشی بمعنی 'متلاشی' استعمال کیا ہے ۔ سودا یہ نہیں کرتے بلکہ متلاشی ہی استعمال کرتے ہیں :

نے فکر ہے دنیا کی ، نہ دیں کا متلاشی
اس ہستیِ موہوم میں کس کام کا ہوں میں (سودا)

سودا فارسی "حرف" کا استعمال اس کثرت سے کرتے ہیں کہ یہ ان کے اظہار میں بری طرح کھٹکتا ہے ۔ فارسی حرف کے استعمال کی نوعیت سمجھنے کے لیے یہ چند مثالیں دیکھیے :

ع جو فہم ہووے تو بہ ز اکسیر ہے یہ مشتِ غبار اپنا
ع رواں ہو موج ز شرم و حجاب در تہِ آب
ع جنبش میں دیکھتا ہوں میں از دور پشت دست
ع باتیں مجھے بھائی ہیں بہ آمیزشِ دشنام
ع نے جدل تقریر میں ان کی ، نہ در تحریر جنگ
ع سنبل سے صبا کس کی لے آئی بہ قفس بو

فارسی حرف و فعل کا استعمال آبرو کے دور ہی میں متروک ہو چکا تھا جس کا ذکر شاہ حاتم نے 'دیوان زادہ' کے دیباچے میں بھی کیا ہے لیکن سودا کے ہاں اسے دیکھ کر تعجب ہوتا ہے ۔

سودا بھی ، میر کی طرح کبھو ، اودھر ، ایدھر ، جیدھر ، لاگا ، تئیں ، تس ، نے (بمعنی نہیں ، نہ) استعمال کرتے ہیں اور میر ہی کی طرح فارسی و عربی لفظوں کو ہندی الفاظ کے ساتھ حرفِ اضافت سے جوڑ دیتے ہیں یا فارسی لفظ کی اردو جمع بنا کر اسے حرفِ اضافت سے ملا دیتے ہیں جیسے ع "ہے خوبی دلدان دہنِ خوبوں میں لیکن" ۔ اسی طرح فارسی و عربی یا دو ہندی لفظوں کو واؤ عطف سے جوڑ دیتے ہیں جیسے ع "داغ و شعلہ ہوا گل و بوٹا" یا ع "پوچھے ہے پھول و پھل کی خبر اب تو عندلیب" ۔

میر کے ہاں ہندی الفاظ بمقابلہ سودا کے زیادہ استعمال ہوئے ہیں ۔ سودا کے ہاں ان کو ترک کرنے کا احساس ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود ضرورتِ قافیہ کے لیے وہ اپنے قصائد و ہجویات میں ان لفظوں کو سلیقے اور خوبصورتی سے استعمال کرتے ہیں ، جیسے اپنے مشہور قصیدے لامیہ میں مستاصل ، محمل ، جبل ،

ازل اور مشعل کے ساتھ وہ بادل ، پگھل ، نکل ، پل ، پھسل ، جنگل ، دلگل ، ڈھل ، اوجھل ، اچھل ، چھل بل ، کھندل ، کاجل ، مسل ، منڈل اور کوپل وغیرہ استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح غزلوں میں بھی جیوڑا ، لگر ، سہج ، الجھیڑے ، لت ، ڈبرے ، بھج بل ، ابرن ، دیت ، سجن ، ادھل ، کھنجن ، منڈچرے ، تیہا ، لوتھ وغیرہ الفاظ استعمال کرتے ہیں۔

ضمائر و افعال اور جمع بنانے کی وہی صورتیں ملتی ہیں جو میر کے ہاں نظر آتی ہیں لیکن سودا جہاں خوب سے خوباں اور خوبوں بناتے ہیں وہاں شاعر کی جمع الجمع ''شعراؤں'' استعمال کرتے ہیں ، جیسے :

ع شعراؤں میں ہیں جو صدر نشیں

سودا نے بھی میر ہی کی طرح ، لیکن میر سے کہیں زیادہ ، فارسی محاوروں کو اُردو میں ترجمہ کرکے اُردو زبان کے اظہار میں جذب کیا ہے اور ان میں سے بیشتر محاورے اور روزمرہ آج بھی اُردو زبان کا حصہ ہیں۔ مثلاً پیمانہ پُر کردن = پیمانہ بھرنا ، از جامہ بیروں شدن = جامے سے باہر ہونا ، دل از دست رفتن = دل ہاتھ سے جانا ، بہم رسیدن = بہم پہنچنا وغیرہ۔

سودا نے بہت سے نئے اُردو مصدر فارسی انداز سے بنائے۔ مثلاً لاج[۱۰۴] سے لجانا ، پتھر سے پتھرانا ، لہر سے لہرانا ، گانٹھ سے گانٹھنا وغیرہ۔ اسی طرح فارسی و عربی الفاظ سے اُردو مصدر بنائے جیسے رنگ سے رنگنا ، تراش سے تراشنا ، داغ سے داغنا ، شرم سے شرمانا ، بحث سے بحثنا ، بدل سے بدلنا ، قبول سے قبولنا وغیرہ۔ یہی صورت مرکب مصادر میں نظر آتی ہے۔ سودا نے بہت سے فارسی مرکب مصادر کو اُردو میں ترجمہ کرکے اس طور پر شاعری میں استعمال کیا ہے کہ وہ زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ مثلاً گزر کرنا ، نسبت دینا ، عمل کرنا ، عیب لگنا ، زنجیر کرنا ، التماس کرنا ، تلاش کرنا ، شمار کرنا وغیرہ۔ ایسے ہی سابقوں لاحقوں کی مدد سے بے شمار مرکب الفاظ استعمال کیے ہیں جیسے بد ذات ، بد وضع ، بد اسلوب ، بے مغز ، بے اُلفت ، بے اثر ، بے رو ، بے زر ، بے نہایت ، بے اختیار ، خوش قد ، خوش قامت ، کم فرصت ، کم احباب ، ہم چشم ، ہم رنگ ، ہم سفر ، ہم آہنگ ، ہم پیالہ ، ہم آغوش ، ہم صحبت وغیرہ۔ اسی طرح ہندی سابقے اچل ، انمول ، انجان ، پردیس ، پرسال ، گدھنگ ، نچنت ، نڈھال ، نڈر ، لدان ، نراس ، نربل وغیرہ۔ یہی صورت لاحقوں کے ساتھ ہے ، مثلاً ہجوم آرا ، سربر آرا ، درد آلود ، خون آلود ، پا انداز ، حیرت انگیز ، درد انگیز ، پتنگ باز ، پٹے باز ، آتش باز ، جاں باز ، حیا پرست ، وفا پرست ، سبز پوش ، رو پوش ،

طرح دار ، زردار ، حساب داں ، قاعدہ داں ، مزاج داں ، آتش زدہ ، وحشت زدہ ، غزل سرا ، گل سرا ، منت طلب ، آفات طلب وغیرہ وغیرہ ۔

سودا نے جہاں فارسی و عربی الفاظ کے ساتھ فارسی و عربی ملا کر مرکبات استعمال کیے ہیں جیسے تردامن ، نیک دل ، سبک سر ، شادی مرگ ، عالی شان ، فلک مرتبت ، طفل مزاج ، صاحب سلامت ، وہاں ہندی الفاظ کو ہندی الفاظ سے ملا کر مرکبات استعمال کیے ہیں ؛ جیسے اگن باو ، اکاس بیل ، کڑک بجلی ، ہتھ پھیر ، چک پھیر ، چاند رات ، لے پالک ، دوت دات ، مونہہ دکھائی ، مار دھاڑ ، مار کٹائی ، ڈھول دھپا ، ٹیپ ٹاپ ، چڑی مار وغیرہ ۔ اسی طرح ہندی الفاظ کو فارسی و عربی الفاظ سے ملا کر بھی مرکبات استعمال کیے ہیں جیسے نیک چلن ، منہ زور ، بھالا بردار ، چور محل ، جیب کترا ، امام باڑہ وغیرہ ۔

میر اور اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح سودا نے بھی اسم کے آخر میں "ی" لگا کر صفت بنائی ہے جیسے سفر سے سفری ، جگر سے جگری ، شربت سے شربتی ، جان سے جانی ، دستخط سے دستخطی ، کباب سے کبابی وغیرہ ۔

سودا نے اپنے زبان و بیان سے اُردو زبان کو بہت وسعت دی ، اس کا ایک مزاج اور ایک کردار متعین کیا جسے آنے والی نسلوں نے قابلِ تقلید مان کر قبول کر لیا ۔ سودا نے فصاحت و بلاغت کے ان تمام اصولوں کو اُردو میں برتا جو فارسی زبان کی خصوصیات سمجھے جاتے تھے ۔ اُردو شاعری میں استعارات ، علامات اور تراکیب کا ایک چمن آباد کیا اور اُردو زبان کو فارسی کا ہم پلہ بنا کر اور اسے اپنے پیروں پر کھڑا کرکے آزادانہ زندگی گزارنے کا راستہ دکھا دیا اور بقول شفیق اورنگ آبادی "اس زمانے میں یہ کج مج زبان اس نکتہ پرداز کی ذات بابرکات کے طفیل درجۂ علویت کو پہنچ گئی"۱۰۵ :

تو نے سودا وہ زبانِ ریختہ ایجاد کی
پڑھ کے اک عالم اٹھاتا ہے ترے اشعار سے فیض

حواشی

۱- سودا نے اپنے رسالے 'عبرت الغافلین' میں اپنا نام اور تخلص اس طرح دیا ہے "بندۂ خاکسار محمد رفیع و تخلص بہ سودا" کلیات سودا ، جلد دوم ، ص ۳۷۷ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ء ۔

۲- مخزنِ نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۸۶ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ء ۔

۳- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۳۲ ، مطبوعہ نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء -
۴- مخزن نکات : ص ۸٦ - ۵- نکات الشعرا : ص ۳۲ -
٦- مخزنِ نکات : ص ۸٦ -
ے- تذکرۂ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، ص ٦ے ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۳۳ء -
۸- تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۸٦ ، مکتبہ برہان ، دلی ۱۹٦۸ء -
۹- خوش معرکۂ زیبا (جلد اول) مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۳ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹ے۰ء -
۱۰- کچھ سودا کے بارے میں : (مضمون) قاضی عبدالودود ، ص ۱۱۱ و ۱۱۴ ، مطبوعہ معاصر ، شمارہ ۲ ، پٹنہ ، بہار -
۱۱- کلیاتِ سودا (حصہ اول) مرتبہ ڈاکٹر شمس الدین صدیقی ، ص ۲٦ے ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹ے۳ء -
۱۲- مخزنِ نکات : ص ۱۸٦ -
۱۳- تذکرہ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۱ے۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء -
۱۴- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۰۲ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء -
۱۵- مجموعۂ نغز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، جلد دوم ، ص ۱۵۴ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ء -
۱٦- گلشنِ ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۲٦ ، دار الاشاعت پنجاب ، لاہور ۱۹۰٦ء -
۱ے- مجموعہ نغز : ص ۱۵۵ -
۱۸- آبِ حیات : محمد حسین آزاد ، ص ۱۴۸ ، بار چہاردہم ، شیخ مبارک علی تاجر کتب ، لاہور -
۱۹- خوش معرکہ زیبا : (جلد اول) ص ۳ -
۲۰- سودا : شیخ چاند ، ص ۳۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳٦ء -
۲۱- مخزنِ نکات : ص ۱۰ -
۲۲- اورینٹل کالج میگزین ، ص ۴۳ ، لاہور ، نومبر ۱۹۴۱ء -

۲۳- ماہنامہ معارف ، شمارہ ۱ ، جلد ۷۰ ، ص ۷۵ ، اعظم گڑھ ، جولائی ۱۹۵۲ء -
۲۴- معاصر ، شمارہ ۱۵ ، ص ۵۸ ، پٹنہ ، نومبر ۱۹۵۹ء -
۲۵- معاصر ، شمارہ ۲ ، ص ۱۱۶ ، پٹنہ ، جنوری ۱۹۵۲ء -
۲۶- ماہنامہ سب رس ، ص ۸ ، حیدرآباد دکن ، نومبر ۱۹۶۰ء -
۲۷- مرزا محمد رفیع سودا : ڈاکٹر خلیق انجم ، ص ۲۷ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۶ء -
۲۸- انتخاب سودا : رشید حسن خاں ، ص ۲۸ ، مکتبۂ جامعہ ، نئی دہلی ۱۹۷۲ء -
۲۹- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۸۳ -
۳۰- دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، مقدمہ ص ۶۸ ، ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۴۳ء -
۳۱- گل رعنا (قلمی) : لچھمی نرائن شفیق ، ورق ۱۵۳ الف ، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی ، لاہور -
۳۲- تذکرۂ ہندی : ص ۱۳ و ۱۴ -
۳۳- تذکرۂ ہندی : ص ۱۴ -
۳۴- ایضاً : ص ۱۲۶ -
۳۵- سہ ماہی صحیفہ : شمارہ ۴۴ ، ص ۱۲ ، لاہور ، جولائی ۱۹۶۸ء -
۳۶- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۳ -
۳۷- دستور الفصاحت : مقدمہ ، ص ۶۵—۶۸ -
۳۸- ایضاً : ص ۶۵ — ۶۸ -
۳۹- ایضاً : ص ۶۵ — ۶۸ -
۴۰- تذکرہ شعرائے ہندی : میر حسن ، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۳۳۶ ، اُردو پبلشرز ، لکھنؤ ۱۹۷۹ء -
۴۱- ایضاً ، ص ۲۰ -
۴۲- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ، ۱۹۴۰ء -
۴۳- باغ معانی : نقش علی ، مرتبہ عابد رضا بیدار ، ص ۱۰۷ ، جرنل خدا بخش لائبریری پٹنہ ، شمارہ ۲ ، ۱۹۷۷ء -
۴۴- معاصر : شمارہ ۲ ، ص ۱۰۹ تا ۱۱۱ ، پٹنہ بہار -
۴۵- نشتر عشق : (قلمی) بحوالہ دستور الفصاحت ، مقدمہ ص ۱۵ -
۴۶- کلیات سودا : جلد اول ، ص ۳۰۴ ، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ء -
۴۷- تذکرۂ ہندی : ص ۸۱ -
۴۸- مجموعۂ نغز : ص ۱۸۰ -

۴۹۔ نکات الشعرا : ص ۳۳ ۔ ۵۰۔ مخزنِ نکات : ص ۸۶ ۔
۵۱۔ مسرتِ افزا : امر اللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۱۲ ، معاصر : پٹنہ بہار ۔
۵۲۔ تذکرۂ شورش کا یہی تاریخی نام ہے اور ''یادگارِ دوستانِ روزگار'' سے ۱۱۹۱ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۱۲ ۔
۵۳۔ دو تذکرے : (جلد اول) مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۷۹ ، مطبوعہ پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع ۔
۵۴۔ مسرت افزا : ص ۹۷ ۔ ۵۵۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ع ۔
۵۶۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۳ ۔
۵۷۔ دو تذکرے : جلد اول ، ص ۳۸۰ ۔
۵۸۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ ۔
۵۹۔ نواب مہربان خاں رلد ''ہنرِ موسیقی میں بے نظیر تھا'' ۔ خوش معرکۂ زیبا (جلد اول) ، ص ۲۱۴ ۔
۶۰۔ دستور الفصاحت : مقدمہ ص ۵۷ ۔
۶۱۔ کلیاتِ سودا : جلد دوم ، ص ۱۰ - ۱۱ ، مطبع نولکشور ، لکھنؤ ۱۹۳۲ع ۔
۶۲۔ سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۰۵ ، ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی ، بہار ۱۹۵۸ع ۔
۶۳۔ ایضاً : ص ۱۰۵ ۔ ۶۴۔ گلشنِ ہند : ص ۱۴۲ ۔
۶۵۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ ۔ ۶۶۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ ۔
۶۷۔ نکات الشعرا : ص ۳۲ ۔ ۶۸۔ تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۶۷ ۔
۶۹۔ تذکرۂ مسرت افزا : ص ۹۶ ۔
۷۰۔ کلیاتِ سودا (جلد دوم) ص ۳۷۵ ، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ع ۔
۷۱۔ قطعۂ دیوانِ سودا (جلد اول) مرتبہ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی ، ص ۳۸۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۳ع ۔
۷۲۔ ایضاً : ص ۵۹۷ - ۵۹۸ ۔ ۷۳۔ مخزن نکات : ص ۱۴۲ ۔
۷۴۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۷ ۔ ۷۵۔ مجموعۂ نغز : (جلد دوم) ص ۸۱ ۔
۷۶۔ خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) ، ص ۶ ۔
۷۷۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۳ ۔
۷۸۔ خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) ، ص ۳ ۔

۷۹- مسرت افزا : ص ۹۷ -
۸۰- نادراتِ شاہی : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۴۴ ، ہندوستان پریس ۱۹۴۴ع -
۸۱- کلیاتِ سودا : جلد دوم ، ص ۴۲۴ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ع -
۸۲- آبِ حیات : ص ۱۵۷ - ۸۳- سودا : شیخ چاند ، ص ۹۳ — ۹۵ -
۸۴- مخزنِ نکات : مقدمہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲۷ تا ۳۰ -
۸۵- عقدِ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۳۳ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ع -
۸۶- کلیاتِ سودا (مخطوطہ) ، قومی عجائب خانہ ، کراچی -
۸۷- مخزنِ نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۳۸ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۹ع -
۸۸- مرزا محمد رفیع سودا : ڈاکٹر خلیق انجم ، ص ۴۴۴ -
۸۹- چمنستانِ شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۳۲۷ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ع -
۹۰- انتخابِ سودا : رشید حسن خاں ، مقدمہ ص ۳۲ ، مکتبۂ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۲ع -
۹۱- کلیاتِ سودا : جلد اول ، ۱۹۷۳ع ، جلد دوم ۱۹۷۶ع ، مجلس ترقی ادب ، لاہور -
۹۲- مضمون قاضی عبدالودود ، سویرا ، شمارہ ۲۹ ، ص ۴۷ — ۶۲ ، لاہور -
۹۳- مقدمہ کلیاتِ سودا : جلد اول ، ص ۱۹ ، مطبع نولکشور ۱۹۳۲ع -
۹۴- مضمون قاضی عبدالودود ، مطبوعہ سویرا ۲۹ ، ص ۴۸ ، لاہور -
۹۵- مخزنِ نکات : ص ۳۲ - ۹۶- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۸۲ و ۸۳ -
۹۷- تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۵ - ۹۸- سودا : شیخ چاند ، ص ۱۸۲ -
۹۹- کشف الحقائق : امداد امام اثر (جلد دوم) ، ص ۲۳۳ ، مکتبہ معین الادب ، لاہور ۱۹۵۶ع -
۱۰۰- اُردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ : ڈاکٹر محمود الٰہی ، ص ۱۸۵ - ۱۸۶ ، مکتبہ جامعہ ، نئی دہلی ۱۹۷۳ع -
۱۰۱- انتخابِ سودا : مقدمہ از رشید حسن خاں ، ص ۳۵ -
۱۰۲- کلیاتِ سودا : جلد دوم ، مجلسِ ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۶ع -
۱۰۳- اُردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ : ص ۱۸۸ — ۱۸۹ -

۱۰۴- یہاں سے آگے تک جتنی مثالیں دی گئی ہیں وہ ''سودا'' از شیخ چاند ، ص ۳۵۹-۳۷۲ سے لی گئی ہیں -

۱۰۵- چمنستانِ شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۳۲۷ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۶۵۰	''نور بصر میاں غلام حیدر خلف الرشید حضرتم مرزا صاحب است -''
ص ۶۵۱	''متبنائے سرآمد شعرائے فصاحت مرزا محمد رفیع سودا -''
ص ۶۵۱	''اکثر فقیر در خدمت آں بزرگوار (سودا) می رسد - بسیار کرم می فرماید -''
ص ۶۵۱	''سن شریف بہ ہفتاد رسیدہ بود -''
ص ۶۵۱	''بعد تحریر ایں تذکرہ خطے محررہ غرہ ربیع الآخر سنہ ثلاث و ثمانین و مائتہ و الف بنام اولاد محمد خاں ذکا بلگرامی از فرخ آباد بہ دکن فرستادہ -''
ص ۶۵۲	''فقیر دراں حادثۂ جانگزا بہ لکھنؤ رسیدہ بود و بعد انقضائے مدت یک سال بہ شاہجہان آباد رفتہ -''
ص ۶۵۲	''فقیر در عہد نواب شجاع الدولہ بہادر روزے برائے دیدن ایں بزرگ بخدمتش (سودا) رسیدہ بود -''
ص ۶۵۴	''بسبب موزونیت طبع بآغاز حال تلاش نظم فارسی می کرد و از سراج الدین علی خان آرزو تخلص اصلاح می گرفت - خان آرزو فرمود کہ پایۂ کلام فارسی بسیار عالیست و زبانِ ما و شما ہندی و ہرچند مردمِ ہندی فارسی دانی را بمدارج ارتفاع رسانند ، الا با استادانِ سلف و ایران زمین کہ زبان ایشان ست بجز چراغ پیش آفتاب رتبہ ندارد و در ریختہ گوئی تا حال کسے شہرت نیافتہ - لہذا اگر بایں زبان مشق سخن نمایند شاید از فیضانِ طبیعت سرآمد ایں دیار گردند - چوں صلاح مستحسن بود پسند خاطرش افتاد و ازاں روز بگفتن شعر ریختہ طبع در داد و بعد از مشق در اندک فرصت استاد شعرائے ریختہ گو گردید -''

ص ٦٥٥ ''پیشِ فکرِ عالیش طبع عالی شرمنده ، شاعر ریختہ چنانچہ ملک الشعرائے ریختہ او را شاید ۔''

ص ٦٥٥ ''قبول ملوک نامدار و تقرب سلاطین عالی مقدار او را میسر گشت ۔ بالفعل بہ خطاب ملک الشعرائی کہ مہین پایہ سخنوران امت اعزاز و امتیاز دارد ۔''

ص ٦٥٦ ''بہ پرورش سگان ابریشم پشم شوق تمام داشت ۔''

ص ٦٥٦ ''در علمِ موسیقی نیز ماہر است ۔''

ص ٦٥٦ ''در علم موسیقی و ستارنوازی دستگاہے معقولے داشت ۔''

ص ٦٥٩ ''کسے کہ بسیار ست و خود را کم می پندارد بسیار تر است و کسے کہ کم است و خود را بسیار می شمارد و خود سر است از پا می افتد ۔ آدمی را باید کہ اوقات در تربیت و تہذیبِ اخلاق صرف نماید ۔''

ص ٦٦٦ ''بندہ ہم از چہل و پنج سال اوقات خود را در فن ریختہ ضائع ساختہ است ۔''

ص ٦٦٨ ''محمد رفیع سودا . . . در تذکرۂ خود اشعار ایں سعدی دکنی را . . . بہ شیخ شیرازی . . . نسبت نمودہ ۔''

ص ۷١٦ ''ایں زبان کج مج در زمانش بہ یمنِ اقبالِ آں نکتہ پرداز درجۂ علویت کردہ ۔''

● ● ●

پانچواں باب

خواجہ میر درد

اس دور کے تیسرے بڑے شاعر خواجہ میر، درد (۱۱۳۳ھ — ۲۴ صفر ۱۱۹۹ھ/۲۱ - ۱۷۲۰ع — ۷ جنوری ۱۷۸۵ع) ہیں۔ اپنے نام "خواجہ میر" کے بارے میں درد نے لکھا ہے کہ یہ نام ان کے نانا میر سید محمد حسینی قادری بن نواب میر احمد خاں نے رکھا تھا[1] اور اپنے تخلص کے بارے میں بتایا ہے کہ ان کے والد کا تخلص عندلیب تھا جو انھوں نے اپنے پیرِ صحبت شاہ سعد اللہ گلشن کے تخلص کی مناسبت سے رکھا تھا۔ جیسے شاہ گلشن نے اپنا تخلص اپنے مرشد شاہ گل (عبد الاحد گل، وحدت) کی مناسبت سے رکھا، خواجہ میر نے عندلیب کی رعایت سے اپنا تخلص درد رکھا۔ ایک مقطع میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے:

درد ازبس عندلیبِ گلشنِ وحدت شدہ است
جلوۂ روئے گلے او را غزل خواں می کند[2]

اپنے مرشد کے تخلص کی رعایت سے تخلص رکھنے کا یہ سلسلہ آئندہ بھی جاری رہا۔ خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی خواجہ محمد میر نے درد کی مناسبت سے اپنا تخلص اثر اور درد و اثر کی مناسبت سے درد کے بیٹے نے اپنا تخلص الم رکھا۔ خواجہ میر درد نجیب الطرفین حسینی سید تھے جن کا سلسلۂ نسب باپ کی طرف سے حضرت بہاء الدین نقشبند سے اور ماں کی طرف سے سید عبد القادر جیلانی سے ملتا ہے۔[3] خواجہ بہاء الدین نقشبند (م ۷۹۱ھ/۱۳۸۹ع)[4] کا خاندان بخارا میں رہتا تھا۔ اسی خاندان کے ایک فرد خواجہ محمد طاہر نقشبند اپنے بیٹوں کے ساتھ بخارا سے برعظیم آئے اور اورنگ زیب عالمگیر سے ملے۔ اورنگ زیب کے جدِ اعلیٰ امیر تیمور چونکہ حضرت نقشبند کے مرشد امیر کلال سے خاص ارادت رکھتے تھے، اس لیے اورنگ زیب خواجہ محمد طاہر سے بہت تپاک سے پیش آئے اور انھیں منصب بھی پیش کیا جو انھوں نے قبول نہیں کیا اور کچھ عرصے بعد اپنے بیٹوں

خواجہ محمد صالح ، خواجہ محمد یعقوب اور خواجہ فتح اللہ کو یہیں چھوڑ کر حج کی غرض سے واپس چلے گئے ۔[5] عالمگیر نے خواجہ محمد صالح کو منصب عطا کیا اور مراد بخش کی بیٹی آسائش بانو سے شادی کردی ۔[6] خواجہ محمد یعقوب کو بھی منصب عطا کیا اور مراد بخش کی دوسری بیٹی سے شادی کر دی ۔[7] خواجہ فتح اللہ نے اس خیال سے کہ ان کی نجابت متاثر ہوگی ، شاہی خاندان میں شادی سے انکار کردیا اور عالمگیر کے میر بخشی نواب سربلند خاں کی بہن سے شادی کر لی ۔ اثر نے اپنی مثنوی ''بیان واقعہ'' میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے :

او بذاتِ خود نہ کرد ایں را قبول — تا نہ گردد مختلط آلِ رسول

یہی خواجہ فتح اللہ میر درد کے پردادا ہیں ۔ سید نذیر فراق نے خواجہ فتح اللہ کے بیٹے نواب ظفر اللہ خاں (والد خواجہ محمد ناصر عندلیب) کو غلطی سے محمد شاہی دور کے مشہور امیر نواب روشن الدولہ ظفر خاں رستم جنگ سے ملا دیا ہے ۔ نواب ظفر اللہ خاں اور ظفر خاں رستم جنگ دونوں الگ الگ شخصیتیں ہیں جیسا کہ ''مآثر الامراء''[8] اور ''سیر المتاخرین'' سے واضح ہے اور خواجہ محمد ناصر عندلیب کے رسالے 'ہوش افزا' سے بھی جس کی تصدیق ہوتی ہے ۔ نواب روشن الدولہ وہ ہیں جنھوں نے اُس جوہری کو ، جس نے ایک جفت فروش کو قتل کر دیا تھا ، اپنے ہاں پناہ دی تھی اور سارے شہر میں ایک ہنگامہ کھڑا ہو گیا تھا ۔ یہ وہی واقعہ ہے جسے محمد شاہی دور میں بے نوا نامی شاعر نے اپنے اُردو مخمس کا موضوع بنایا تھا ۔[9]

خواجہ محمد ناصر عندلیب (۱۱۰۵ھ[10] — ۱۱۷۲ھ[11]/۹۴ - ۱۶۹۳ع — ۵۹ - ۱۷۵۸ع) نے دو شادیاں کیں ۔ پہلی بیوی سے میر محمد محفوظ پیدا ہوئے جو ۱۱۵۴ھ/۱۷۴۱ع میں اُنتیس سال کی عمر میں وفات پا گئے ۔[12] دوسری شادی میر سید محمد حسینی قادری (م ۱۱۵۶ھ[13]/۱۷۴۳ع) کی صاحب زادی سے ہوئی جن کے بطن سے خواجہ میر درد ، خواجہ محمد میر اثر اور سید میر مہدی پیدا ہوئے ۔ آخر الذکر ۵ ربیع الثانی ۱۱۶۳ھ/۴ مارچ ۱۷۵۰ع کو ۱۹ سال کی عمر میں وفات پا گئے ۔ میر درد نے اپنی پیدائش کا سال نہیں لکھا لیکن ان کے کتبۂ مزار پر ان کی تاریخِ وفات ''۲۴ صفر ۱۱۹۹ھ/۷ جنوری ۱۷۸۵ع یومِ جمعہ قبل صبح صادق'' لکھی ہوئی ہے ۔ ان کے والد نے ۶۶ سال کی عمر میں وفات پائی تھی اور میر درد نے لکھا ہے کہ یہی عمر ان کی وفات کی بھی ہے ۔ رسالہ ''دردِ دل'' کے خاتمے میں لکھا ہے کہ :

"یہ اتفاق ہے کہ صحیفۂ واردات کا ورود حضور پر نور حضرت خواجہ محمد ناصر محمدی عندلیب کے سالِ وصال یعنی ۱۱۷۲ھ (۵۹ - ۱۷۵۸ع) میں ہوا تھا - اسی طرح حسنِ اتفاق سے اس ختم التصنیفات کے مسودے کا اختتام بھی اسی سال واقع ہوا جو اس گنہگار فقیر خواجہ میر محمدی درد کا سالِ رحلت ہے - اختتامِ شمعِ محفل، کے حسنِ خاتمہ، کی خاموشی، ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۵ع) کے اسی ماہ صفر میں، ظاہرا "دردِ دل" کے خاتمہ بالخیر کے سکوت کے ساتھ جوڑ کر مقدر کر دی گئی ہے -"[۱۴]

ہدایت اللہ دہلوی کے قطعہ تاریخِ وفات کے آخری مصرعے "حیف دنیا سے سدھارا وہ خدا کا محبوب" سے بھی ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں - میر محمدی اثر نے بھی "وصلِ خواجہ میر درد" سے سالِ وفات ۱۱۹۹ھ ہی نکالا ہے اور یہی سالِ وفات میر محمدی بیدار کے قطعۂ تاریخ کے اس شعر کے آخری مصرع سے بھی برآمد ہوتا ہے :

یک پہر شب ماندہ ہاتف کرد واویلا و گفت
ہائے بود آدینہ و بست و چہارم از صفر

میر محمدی بیدار نے اپنے قطعے کے اس مصرع میں ع "حیف کز دنیا بعمر شصت و ہشتم سالگی" وفات کے وقت درد کی عمر ۶۸ سال بتائی ہے لیکن درد کے اپنے بیان کی روشنی میں کہ ۱۱۹۹ھ میں ان کی عمر ۶۶ سال ہو گئی ہے اور یہی ان کے خاتمہ بالخیر کا سال ہے، میر محمدی بیدار کا درد کی عمر ۶۸ سال بتانا، محض غلطی ہے - ۱۱۹۹ھ میں میر درد کی عمر ۶۶ سال تھی اور اس حساب سے ان کا سالِ پیدائش ۱۱۳۳ھ/۲۱ - ۱۷۲۰ع ہوتا ہے جس کی مزید تصدیق سناتھ سنگھ بیدار کے قطعۂ تاریخِ ولادت[۱۵] سے بھی ہوتی ہے :

از حضرت درد عارف یزدانی	گہوارۂ آفاق چو شد نورانی
بیدار نوید سال تاریخش گفت	"آمد بوجود نقش بند ثانی"

(۱۱۳۳ھ)

میر درد کی پیدائش کے وقت دلّی بظاہر آباد لیکن اجڑنے کے لیے تیار تھی - فتنہ و فساد ہر طرف سر اٹھا رہے تھے - مغلیہ سلطنت کا سورج وقتِ غروب کو پہنچ چکا تھا - محمد شاہ کی بادشاہی کا دوسرا سال تھا -

خواجہ میر درد فارسی و عربی کے علاوہ قرآن، حدیث، فقہ، تفسیر اور

علم تصوف پر بھی قدرت رکھتے تھے جس کی تصدیق ان کی مختلف تصانیف سے ہوتی ہے۔ ''دردِ دل'' میں درد نے خود لکھا ہے کہ ''جناب اقدس کے ایما کے مطابق وسط جوانی میں عقائد، معقولات اور اصولِ تصوف وغیرہ کے علومِ رسمیہ بقدرِ ضرور حاصل کیے تھے۔''۱۶ قدرت اللہ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''چند مہینے مفتی دولت مرحوم و مغفور کی خدمت میں، فنونِ رسمیہ کی تحصیل میں صرف کیے۔''۱۷ نوجوانی میں سپاہی پیشہ تھے۔ قائم نے لکھا ہے کہ ''اس سے قبل سپاہی پیشگی میں اعزاز و امتیاز کے ساتھ بسر کرتے تھے۔''۱۸ لیکن ''تھوڑے دن ہوئے والد بزرگوار کے ایما کے مطابق اس کام سے دست بردار ہوکر کمال فقر و قناعت کے ساتھ سجادۂ طاعت پر متمکن ہیں۔''۱۹ خواجہ میر درد نے ''نالۂ درد'' میں لکھا ہے کہ ''ابھی عالم جوانی باقی تھا کہ اس عالم فانی و بے ثبات سے ہاتھ کھینچ لیا اور ۲۹ سال کی عمر میں لباسِ درویشانہ پہن لیا۔''۲۰ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا سکتا ہے کہ تقریباً ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۹ء میں درد نے سپاہی پیشگی ترک کرکے لباسِ درویشی پہن لیا۔

موسیقی سے درد کا لگاؤ، اپنے والد کے پیرِ صحبت شاہ گلشن کی طرح، پیدائشی تھا۔ نقشبندیہ سلسلے میں سماع منع ہے لیکن باوجودیکہ درد کا تعلق اسی سلسلے سے تھا وہ ذوق موسیقی کو ترک نہ کر سکے اور جب ذوقِ موسیقی کے سلسلے میں ان پر اعتراضات ہوئے تو لکھا کہ:

> ''میرا سماع سننا من جانب اللہ ہے اور حق اس بات کا ہر وقت گواہ ہے کہ گانے والے خود بخود آتے ہیں... یہ بات نہیں کہ میں ان کو طلب کرتا ہوں۔ سماع کو جسے دوسرے لوگ عبادت خیال کرتے ہیں، میں ایک ایسا معاملہ سمجھتا ہوں جس کا انکار بھی نہیں کرتا اور اس کی عادت بھی نہیں رکھتا اور میرا عقیدہ وہی ہے جو میرے بزرگوں کا ہے لیکن اس ابتلا میں چونکہ حسبِ مرضیِ الٰہی گرفتار ہوں ناچار خدا بھی مجھے بخش دے گا۔''۲۱

اعتراضات سے مجبور ہو کر درد نے ذوقِ موسیقی کو ''ابتلا'' کہا ہے، یعنی ایسا ذوق جو بیماری کی طرح ان کی مجبوری ہے۔ موسیقی پر انھیں اتنا عبور حاصل تھا کہ اس دور کے باکمال موسیقار، ان کی خدمت میں حاضر ہوتے، اپنے کمال فن کا مظاہرہ کرتے اور خواجہ میر درد کے اظہار پسندیدگی کو سند جانتے۔ قاسم نے لکھا ہے کہ ''علم موسیقی میں ایسی مہارت تھی کہ میاں فیروز خاں، جو گانے والوں کے سردار تھے، ان کی خدمت میں اپنے نقش درست کرتے

تھے۔"۲۲ ہر مہینے کی دوسری تاریخ کو اپنے والد کے مزار پر مجلسِ غنا ترتیب دیتے جہاں شہر کے تمام چھوٹے بڑے حاضر ہوتے اور چابک دست مغنی اور بین نواز نغمہ پردازی و قانون نوازی میں مشغول ہوتے۔۲۳

ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو میر درد کے ہاں مجلس ریختہ منعقد ہوتی۔ یہ اسی مجلسِ مراختہ کا تسلسل تھا جو ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو خانِ آرزو کے گھر پر ہوتی تھی۔ حاکم لاہوری کی ملاقات بھی میر درد سے یہیں ہوئی تھی۔۲۴ جب دلی اجڑی اور اہلِ کمال تسبیح کے دانوں کی طرح بکھرنے لگے اور خانِ آرزو اس سلسلے کو اپنے ہاں جاری نہ رکھ سکے تو یہ مجلسِ ریختہ میر درد کے مکان پر ہونے لگی۔ اس کے بعد میر درد کے کہنے سے محمد تقی میر کے گھر پر ہونے لگی۔۲۵ نکات الشعرا کی تکمیل کے وقت یہ مجلسِ ریختہ میر کے ہاں ہو رہی تھی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۹ء میں ۲۹ سال کی عمر میں جب میر درد نے ترک دنیا کرکے لباسِ درویشی پہنا اور ان کے معمولات بدلے تو یہ سلسلہ کچھ عرصے بعد محمد تقی میر کے ہاں منتقل ہو گیا۔

ادب و شاعری کی طرف ان کا رجحان ابتدائے عمر سے تھا۔ جب میر درد پندرہ سال کے تھے تو انھوں نے اپنی پہلی تصنیف "اسرار الصلٰوۃ" فارسی زبان میں لکھی اور ۱۱۵۳ھ/۴۱-۱۷۴۰ء میں جب ان کی عمر بیس سال تھی، انھوں نے اپنے والد کی تصنیف "نالۂ عندلیب" کا یہ قطعۂ تاریخِ تصنیف لکھا جسے ان کے والد خواجہ محمد ناصر عندلیب نے خطبۂ کتاب میں داخل کر لیا:

سالِ تاریخِ ایں کلامِ شریف   کہ بسوئے حق انجذاب نماست
کرد الہام حق بگوش دلم   "نالۂ عندلیب گلشن ماست"

درد کو پندرہ سال کی عمر میں فارسی پر اتنی قدرت حاصل ہوگئی تھی کہ وہ اس زبان میں رسالہ تصنیف کر سکیں۔ رسالہ "اسرار الصلوۃ" کے آخر میں ان کی ایک فارسی رباعی بھی درج ہے جس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ درد کی شاعری کا آغاز پندرہ سال کی عمر سے پہلے ہی ہو چکا تھا۔ اُردو شاعری کا آغاز بھی کم و بیش اسی زمانے میں قیاس کیا جا سکتا ہے۔ ۱۱۷۲ھ (۵۹-۱۷۵۸ء) میں اپنے والد کی وفات کے بعد درد سجادہ نشیں ہوئے تو ان کی مصروفیات اور بڑھ گئیں لیکن شعر و شاعری اور تصنیف و تالیف کا سلسلہ آخر وقت تک جاری رہا۔ "واردات" ۱۱۷۲ھ (۵۹-۱۷۵۸ء) میں مکمل ہوئی اور "اسرار الصلٰوۃ" کو چھوڑ کر باقی ساری تصانیف ۱۱۷۲ھ سے ۱۱۹۹ھ (۱۷۵۸ سے ۱۷۸۵ء) تک وجود میں آئیں۔

میر درد ایک مشہور خاندان کے چشم و چراغ اور عالی رتبہ باپ کے بیٹے تھے ۔ انھوں نے ایک ایسے مذہبی ماحول میں پرورش پائی جہاں علم و فضل بھی تھا اور حقیقت و سلوک کے مشاہدات بھی ۔ دادا اور نانا دونوں کی طرف سے علم و عمل کی روایت ورثے میں پائی تھی ۔ اچھے لوگوں کی صحبت اٹھائی تھی ۔ خلیق و متواضع انسان تھے ۔۲۶ شاہ گلشن سے خاص ارادت رکھتے تھے ۔ ایک تو اس وجہ سے کہ وہ ان کے والد کے پیر صحبت تھے اور دوسرے اس لیے کہ وہ شاعر تھے اور موسیقی میں بھی خسروِ زماں سمجھے جاتے تھے ۔۲۷ میر درد نے خود بھی یہی لکھا ہے کہ ''شاہ گلشن علم موسیقی میں پورا دخل رکھتے تھے ۔۲۸'' شاہ گلشن کی طرح خواجہ میر درد بھی تصوف ، موسیقی اور شاعری کی طرف فطری رجحان رکھتے تھے اور نقشبندیہ سلسلے سے تعلق رکھنے کے باوجود ذوقِ سماع کو منجالب اللہ جانتے تھے ۔ میر درد میں ذہانت و ذکاوت بھی خداداد تھی ۔ خانِ آرزو نے ''بہت صاحبِ فہم و ذکا جوان ہے۲۹'' کے الفاظ لکھے ہیں ۔ ان کی تصانیف کے مطالعے سے ان کے علم و فضل اور گہرے شعور و ادراک کا پتا چلتا ہے ۔ وہ فارسی و اُردو دونوں زبانوں کے شاعر تھے ۔ ان کی ساری نثری تصانیف فارسی زبان میں ہیں اور عبارت میں کثرت سے قرآن و حدیث کے حوالے دیکھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ انھیں عربی پر بھی قدرت حاصل تھی ۔ ایک طرف علومِ رسمیہ پر دسترس رکھتے تھے اور دوسری طرف تعلیم رحمانی سے بھی بہرہ مند تھے ۔ قدرت اللہ شوق نے انھیں ''مردے وجیہ'' لکھا ہے اور ان کے اوصاف و اخلاق کی تعریف کرتے ہوئے یہ بھی لکھا ہے کہ ترک ، تجرید و استغنا میں ان کا کوئی ثانی نہیں تھا ۔۳۰ درد ایک ایسے انسان تھے جنھیں قدرت نے حسنِ سیرت کے ساتھ حسن صورت سے بھی نوازا تھا ۔ ان کے مزاج میں اعتدال ، توازن ، حلم ، تحمل و بردباری کی صفات موجود تھیں ، اسی لیے جہاں جاتے عزت و احترام کی نظر سے دیکھے اور مسندِ بلند پر بٹھائے جاتے ۔ نہ خود ادب آداب کی خلاف ورزی کرتے اور نہ دوسروں کو اس کی اجازت دیتے ۔ ایک دن بادشاہِ وقت شاہ عالم ثانی درد کی زیارت کے لیے ان کی مجلس میں تشریف لائے ۔ کچھ دیر بعد درد کا عذر کرکے پاؤں پھیلا دیا ۔ بادشاہ کی یہ حرکت آدابِ مجلس کے خلاف تھی ۔ درد کو ناگوار گزری اور انھوں نے بھی بادشاہ کی طرف پیر پھیلا دیا ۔۳۱ ان کی مجلسِ فقر ایک ایسا دربار تھی جہاں بادشاہ بھی تخت سے اتر کر آتا تھا ، اسی لیے استغنا و خودداری ان کے مزاج کا حصہ تھی :

نہیں مذکور شاہاں درد ہرگز اپنی مجلس میں
کبھو کچھ ذکر آیا بھی تو ابراہیم ادھم کا

ان کے مزاج میں تہذیبی رچاوٹ، روایت پسندی اور نکھرا ستھرا پن تھا اور الٰہی صفات کا عکس ان کی شاعری میں ملتا ہے۔ خواجہ میر درد نے ہجو یا قصیدے سے ہمیشہ اپنا دامن بچایا حالانکہ معاصر شعرا میں سودا نے "در مدح سیف الدولہ احمد علی خاں بہادر" جو قصیدہ لکھا، اس میں جن معاصر شعرا پر چوٹیں کی ہیں ان میں درد بھی شامل ہیں۔۳۲ درد نے اس کا کوئی جواب نہیں دیا۔ اپنی غزل کے ایک مقطع میں صرف اتنا کہا:

سودا اگرچہ درد تو خاموش ہے ولے
جوں غنچہ سو زبان ہیں اس کے دہن کے بیچ

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سودا بھی اس بات کو بڑھانا نہیں چاہتے تھے۔ صرف اتنا کہہ کر رہ گئے:

سودا گرفتہ دل کو نہ لاؤ سخن کے بیچ
جوں غنچہ سو زبان ہے اس کے دہن کے بیچ

چونکہ "نکات الشعرا" کے انتخاب کلام سودا میں یہ شعر موجود ہے، قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ اشعار ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء سے پہلے کہے گئے تھے۔

میر درد کے مزاج میں استقلال، ہمواری اور ٹھہراؤ تھا۔ ان کے تعلقات اسی سطح پر سب سے قائم تھے۔ انسانی رشتوں کا احترام ان کے لیے مذہب کا درجہ رکھتا تھا اور دل آزاری کو وہ گناہ سمجھتے تھے۔ خواجہ میر درد ہمیشہ انسان میں خدا کو دیکھتے رہے:

یا رب درست گو نہ رہوں عہد پر ترے
بندے سے پر نہ ہو کوئی بندہ شکستہ دل
کر زندگی اس طور سے اے درد جہاں میں
خاطر پہ کسو شخص کے تو بار نہ ہووے

وہ ایک دردمند دل رکھتے تھے۔ امر اللہ الہ آبادی۳۳ نے ایک واقعہ لکھا ہے کہ میر درد ایک دن باغ کی سیر کو گئے۔ ان کی نظر پھولوں پر پڑی تو دیکھا کہ کچھ پھول مرجھا گئے ہیں اور کچھ تازہ و شگفتہ ہیں۔ کلیوں اور پھولوں کی شادابی و افسردگی کو دیکھ کر انھیں اپنا آغاز و انجام یاد آ گیا۔ دلِ پُر درد سے بے اختیار آہ نکلی اور یہ دہرا بند زبان پر جاری ہو گیا:

کیسی تو کون بھاوت ہے اور کیسی کی سکھ پاوت ہے
یہ پھلواری درد ہمیں کچھ اور ہمیں دکھلاوت ہے
کلیاں من میں سوچت ہیں جب پھول کوئی کمھلاوت ہے
جا دن وا پر بیت گیو سو وا دن مو پر آوت ہے

استقلال ان کے مزاج میں ایسا تھا کہ دلّی کے اجڑنے پر جب عزت دار بے عزت ہو گئے اور اہلِ کمال ایک ایک کرکے دلی چھوڑ کر باہر جانے لگے ، وہ اپنی جگہ سے نہ ہلے اور ساری تکلیفیں خندہ پیشانی سے برداشت کرتے رہے ۔ اس دور میں جب ہر چیز تلپٹ ہو رہی تھی ، میر درد سدِ سکندری کی طرح اپنی جگہ جمے رہے ۔ ان کی زندگی ایک صوفی و درویش کی زندگی تھی ۔ زیادہ وقت عبادت و ریاضت میں گزرتا ۔ جو وقت بچتا وہ تصنیف و تالیف میں صرف ہوتا جس کا اندازہ ان کی تصانیف کی تعداد اور حجم کو دیکھ کر کیا جا سکتا ہے ۔ میر درد صوفی اور شاعر دونوں حیثیت سے بلند مرتبے کے مالک تھے ۔ اُردو شاعری کی تاریخ میں ان کا نام میر و سودا کے ساتھ لیا جاتا ہے ۔ درد کی شخصیت اپنے معاصرین کے مقابلے میں اس لیے بھی منفرد ہے کہ ان کے ہاں وہ توازن نظر آتا ہے جو دوسروں کے ہاں دکھائی نہیں دیتا اور یہ توازن اس غیر متوازن دور میں تصوف کے ذریعے ان کے کردار و مزاج میں پیدا ہوا تھا ۔ ان کی زندگی کے کسی رخ کو دیکھیے یہ خصوصیت ان کی فکر ، احساس ، عمل ، طرز زندگی ، شاعری ، نثر سب جگہ نظر آئے گی ۔ وہ ایک بڑے شاعر اور ایسے باکمال صوفی ، عالم اور فقیہہ تھے کہ جس نے شریعت ، طریقت ، حقیقت و معرفت کے مدارج طے کیے تھے ۔ انھوں نے ایک طرف تصوف کی بلند پایہ تصانیف قلم بند کیں ، تصوف کے ایک نئے سلسلے ''طریقِ محمدی'' کو قائم کیا اور دوسری طرف شاعری میں معرفت کے ایسے پھول کھلائے جو آج بھی تر و تازہ ہیں ۔ ہمواری ان کے کلام کا بنیادی وصف ہے ۔ انھوں نے میر و سودا کی طرح مختلف اصناف سخن میں طبع آزمائی نہیں کی بلکہ غزل و رباعیات ہی وہ اصناف ہیں جن میں اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کیا ۔ خوش ذوقی ان کی شخصیت و سیرت کا نمایاں پہلو ہے ۔ انھی صفات کو دیکھ کر قدرت اللہ شوق نے انھیں ''شاعرِ نازک مزاج ، خوش خیال ، معنی داب ، فاضل مستعد ، عالم مستند ، صوفی مشرب''[۳۴] لکھا ہے ۔

(۲)

خواجہ میر درد کی چھوٹی بڑی تصانیف کی تعداد بارہ ہے جن میں

اسرار الصلوٰۃ ، واردات ، علم الکتاب ، نالۂ درد ، آہِ سرد ، شمعِ محفل ، دردِ دل ، حرفِ غنا ، واقعاتِ درد ، سوزِ دل ، دیوانِ فارسی اور دیوانِ اُردو شامل ہیں ۔ دیوانِ اُردو کے علاوہ باقی سب تصانیف فارسی میں ہیں ۔

''اسرار الصلوٰۃ'' (۱۱۴۸ھ/۳۶ - ۱۷۳۵ء) میر درد کی پہلی تصنیف ہے ۔ یہ ایک مختصر رسالہ ہے جو پندرہ سال کی عمر میں رمضان المبارک کے آخری عشرے میں حالتِ اعتکاف میں لکھا تھا ۔۳۵ اس رسالے میں فرائضِ نماز کے سات ارکان کو بیان کیا گیا ہے ۔ ہر رکن کو ''سر'' کا نام دیا گیا ہے اور آغازِ کتاب میں بتایا ہے کہ ان کے والد خواجہ محمد ناصر عندلیب نے ''نکاتِ صلوٰۃ و رازِ نماز بقدرِ حوصلہ'' جو مجھ پر منکشف کیے تھے انھیں اسی رسالے میں درج کر دیا ہے ۔ اس رسالے کے آخر میں درد نے اپنی ایک فارسی رباعی بھی دی ہے اور بتایا ہے ''چونکہ یہ فقیر موزوں طبیعت بھی ہے اور درد تخلص کرتا ہے یہ رباعی یادگار کے طور پر اس رسالے میں تحریر کی جاتی ہے ۔'' اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ درد نے پندرہ سال کی عمر سے پہلے ہی فارسی میں شاعری شروع کر دی تھی ۔

رسالہ ''واردات'' (۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ء) درد کا مشہور رسالہ ہے جس کا ذکر سب سے پہلے قائم نے اپنے تذکرے ''مخزن نکات'' میں کیا ہے ۔ اس میں واردات و مشاہدات قلبی اور صوفیانہ تجربات کو رباعیوں اور تشریحی نثر کے ذریعے بیان کیا ہے ۔ اس فارسی رسالے میں ایک سو گیارہ ''واردات'' بنائے گئے ہیں اور ہر تجربے کو 'وارد' کا نام دیا گیا ہے ۔ خود میر درد نے رسالہ واردات کو ''مجموعۂ نکات''۳۶ کہا ہے اور بتایا ہے کہ یہ رسالہ انھوں نے اپنے بھائی خواجہ محمد میر اثر کی فرمائش پر ۳۹ سال کی عمر میں لکھا تھا ۔۳۷ علم الکتاب میں یہ بھی لکھا ہے کہ ''اس رسالے یعنی اکثر وارد کا بیشتر حصہ امیر المحمدین حضرت قبلہ گاہی کی زندگی میں سنہ ۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ء میں لکھا گیا تھا ۔''۳۸ یہ رسالہ بنیادی طور پر فارسی رباعیات کا مجموعہ ہے ۔ اس کی ترتیب یہ ہے کہ ہر ''وارد'' کے شروع میں تعارف ہے ۔ اس کے بعد رباعی آتی ہے ۔ پھر وہ صوفیانہ تجربہ یعنی وارد ، جو رباعی میں بیان ہوا ہے ، اس کی مزید تشریح کی جاتی ہے اور آخر میں پھر ایک رباعی آتی ہے ۔ اس رسالے کے بارے میں میر درد نے یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے والد محترم نے ''واردات'' کو نہ صرف پسند فرمایا بلکہ ''درجۂ پذیرائی'' بھی بخشا اور ایسے کلمات ارشاد فرمائے کہ میں خود کیا بیان کروں ۔۳۹

''علم الکتاب'' (۱۱۸۱ھ/۶۸ - ۱۷۶۷ع) خواجہ میر درد کی وہ بنیادی کتاب ہے جو جہازی سائز کے ۶۴۸ صفحات پر مشتمل ہے اور ہر صفحے پر باریک قلم سے لکھی ہوئی ۲۷ سطریں ہیں۔ اس میں ایک طرف واردات، تجربات و مشاہدات بیان ہوئے ہیں اور دوسری طرف ''طریق محمدی'' کے فلسفہ و فکر کا پورا نظامِ تصوف بھی بیان ہوا ہے۔ اس کتاب کی وجہ تالیف میں درد نے لکھا ہے کہ:

''اکثر عزیزوں نے تقاضا کیا کہ اس مختصر رسالے کے جو فوائد و نکات ہمارے سامنے مجلسوں میں بیان کرتے ہو، شرح کے طور پر لکھ دو . . . اور وہ رموز جو اس عبارت میں اختصار سے آئے ہیں، انھیں تفصیل سے ظاہر کر دو . . . اور خواص و عوام کے فائدے کے لیے انھیں دکھا دو . . . بندہ ان کی درخواست کے بموجب ملہمِ معانی کی طرف رجوع ہوا . . . کیونکہ متن کی تحریر بھی بطورِ واردات تھی . . . اور فقیر نے اپنی طرف سے خود کسی چیز کا اضافہ نہیں کیا۔''[۴۰]

اس کتاب کے مآخذ بیان کرتے ہوئے درد نے لکھا ہے کہ در اصل یہ کتاب قرآن مجید اور حدیثِ رسول کی تفسیر و تاویل اور توضیح و تفصیل ہے۔ یہ بھی بتایا ہے کہ ان کی تحقیق کی بنیاد ''نالۂ عندلیب'' ہے اور ان کی اپنی تصنیف ''واردات'' متن کا درجہ رکھتی ہے جس کی تشریح اس کتاب میں کی گئی ہے۔ ان کے علاوہ اور دوسری کتابوں کے علم کا حاصل بھی اس میں بیان ہوا ہے۔

درد نے اس کتاب کے دورانِ تصنیف میں تین فقرات تاریخ لکھے ہیں۔ پہلا فقرہ ''علم الکتاب من رب الارباب'' ہے جس سے ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع برآمد ہوتے ہیں۔ دوسرا ''شرح للواردات'' ہے جس سے ۱۱۸۰ھ/۶۷ - ۱۷۶۶ع نکلتے ہیں اور تیسرا فقرہ ''ذکر للعالمین'' ہے جس سے ۱۱۸۱ھ/۶۸ - ۱۷۶۷ع برآمد ہوتے ہیں۔ ان فقراتِ تاریخ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ کتاب ۱۱۷۹ھ میں لکھی جا رہی تھی اور ۱۱۸۱ھ میں مکمل ہوئی یا قریب الختم تھی۔

''علم الکتاب'' کی ترتیب یہ ہے کہ مقدمے کے بعد، جو آٹھ صفحات پر مشتمل ہے، ''مقدمۂ آخری'' آتا ہے۔ اس کے بعد ''بیان'' آتے ہیں جن کی مختلف سرخیاں ہیں اور ہر سرخی کے تحت اِس موضوع کو بیان کیا ہے۔ مثلاً ''بیان از خود برائے خود فرمان از طرف ہستی خویش بسوئے روح و کالبد'' ''بیان امر جسمانی و روحانی و مجموع تشخص انسانی۔'' ''بیان اثبات مراتب و شواہد قریبہ''

وغیرہ - یہ سب ''بیان'' در اصل شرح واردات کا دیباچہ ہیں - اس کے بعد ''شرح الواردات'' کی جلی سرخی کے ساتھ ''شرح تمام عبارت متن عقائد بایجاز و اختصار مع تبیان فوائد'' کا عنوان آتا ہے جس کے تحت ''بیان'' کا سلسلہ شروع ہوتا ہے ، جن کی تعداد ۲۶ ہے - ان کے ذیل میں محمدیوں کے عقیدے ، فکر اور نقطۂ نظر کی وضاحت کی گئی ہے - ان کے بعد ''وارد اول'' کا عنوان آتا ہے اور یہ سلسلہ ''وارد صد و یازدہم'' (۱۱۱) تک چلتا ہے - ہر وارد سے پہلے ''ہوالناصر'' کا کلمہ آتا ہے ، اس کے بعد بسم اللہ الرحمٰن الرحیم لکھا جاتا ہے - ''ہوالناصر'' کی وجہ بیان کرتے ہوئے درد نے لکھا ہے کہ "چونکہ کلمہ ''ہوالناصر'' ہر وارد کے آغاز میں لکھا ہوا تھا اور رسالہ و کتاب میں بھی یہی صورت تھی حتّٰی کہ ہر مقام اول میں یہی نام نامی اسم گرامی تھا اور چونکہ حدیث شریف کے مطابق ہر کام کا آغاز بتسمیہ ہونا چاہیے (اس لیے) ہر وارد کے آغاز میں جدا جدا وارد ہوئے اور ہر ایک کا مطلب جدا ہے ، بسم اللہ تحریر کی گئی ہے - ''[۳۱]

''علم الکتاب'' میں درد نے بتایا ہے کہ محمدیوں کے معارف و مطالب کی بنیاد کلام اللہ و احادیثِ رسول پر ہے جنھیں اس کتاب میں بیان کیا گیا ہے - درد نے اس کتاب کے بارے میں جو بنیادی باتیں لکھی ہیں وہ یہ ہیں[۳۲] :

(۱) اس میں جو حقائق بیان کیے گئے ہیں جو ہر انسان کے لیے مفید ہیں اور توحید و عرفان کے لیے ان کی حیثیت ایک کنجی کی ہے -

(۲) اس میں وہ حقائق بیان ہوتے ہیں جن کا تعلق شریعت و طریقت اور معرفت و حقیقت سے ہے - یہ بیان جامع علم و عمل ، دافع رد و بدل اور کاشف جمیع اسرار ہیں - ان پر غور و فکر کی ضرورت ہے -

(۳) اس میں وہ خصائص بھی بیان کیے گئے ہیں جو خالص محمدیوں کے ساتھ مخصوص ہیں اور ان کے لیے باعث تقویت ایمان ہیں - ان کے مطالعے سے محمدیوں میں اخلاص بڑھے گا - شکوک رفع ہوں گے - یہ وہ حقائق ہیں جو نافع سلوک اور موجب نجات و فلاح ہیں -

(۴) یہ کتاب بطریق شرح لکھی گئی ہے اور اس میں مناسب مقامات پر وہ فوائد و نکات ، اسرار و تحقیقات بھی بیان کر دیے گئے ہیں جو لکھتے وقت قلب پر وارد ہوئے -

(۵) اس کتاب میں معرفت کا ہر مرتبہ ، خواہ وہ مرتبۂ شریعت و طریقت ہو یا مرتبۂ معرفت و حقیقت ہو یا مرتبۂ مزاج و طبیعت ، عرف و عادت ہو ، بیان کیا گیا ہے - درد نے یہ بھی واضح کیا ہے کہ وہ

لوگ جو شریعت ، طریقت ، معرفت اور حقیقت کو الگ الگ سمجھتے ہیں اور ان میں شریعت کو سب سے ادنیٰ سمجھتے ہیں ، غلطی پر ہیں ۔ دراصل جو کچھ ہے شریعت ہے ۔ یہ سب ''مراتب اربعہ عین'' ہیں ۔ شریعت صورتِ حقیقت ہے ، حقیقت معنی شریعت ہے ، طریقت نام انصاف بشریعت ہے اور معرفت انکشافِ حقیقت کا نام ہے ۔ شریعت ظاہر ہے اور اسلام اس سے متعلق ہے ۔ طریقت باطن ہے اور ایمان اس سے متعلق ہے ۔

یہ کتاب ''واردات'' کی شرح ضرور ہے لیکن اس میں شریعت و طریقت کے سارے ممکنہ مسائل زیر بحث آئے ہیں ۔ علم الکتاب کے مطالعے سے میر درد کی شخصیت و فکر کے نئے گوشے سامنے آتے ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ ان کی شخصیت نے پھیل کر حیات و کائنات کے مابعد الطبیعیاتی مسائل کا احاطہ کر لیا ہے ۔ اس میں درد ، وحدت الوجود اور وحدت الشہود کو ''طریقِ محمدی'' کے دائرے میں ایک کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس اعتبار سے حضرت مجدد الف ثانی کے بعد یہ ایک ایسی فکری کوشش ہے جو اپنی جگہ منفرد اور قابلِ توجہ ہے ۔ تصوف کی تاریخ اور فکر اسلامی میں یہ کوشش یقیناً ایک اضافہ ہے ۔

علم الکتاب کے بعد درد نے چار رسالے اور لکھے جنھیں 'رسالہ اربعہ' کا نام دیا جاتا ہے ۔ ''نالۂ درد'' ۱۱۹۰ھ/۷۷ - ۱۷۷۶ع میں مکمل ہوا ۔ ''آہِ سرد'' ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ع میں ، ''شمع محفل'' اور ''دردِ دل'' دونوں کا آغاز ۱۱۹۵ھ/ ۸۱ - ۱۷۸۰ع میں اور خاتمہ ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ع میں ہوا ۔ ''نالۂ درد'' کے بارے میں درد نے لکھا ہے کہ علم الکتاب کے بعد جو خیالاتِ پریشان دلِ حیران پر تراوش کرتے تھے انھیں ناچار بے اختیار لکھ دیتا تھا ۔ اثر نے انھیں جمع کیا اور ''نالۂ درد'' نام رکھا ۔ ''نالۂ درد'' ، میں ہر سرخی میں ''نالے'' کا لفظ استعمال ہوا ہے ۔ اسی طرح ''آہِ سرد'' میں ''آہ'' کا ، ''شمع محفل'' میں ''نور'' کا اور ''دردِ دل'' میں ''درد'' کا لفظ ہر عنوان میں استعمال کیا گیا ہے ۔ ان چاروں رسالوں میں علی الترتیب ۳۴۱ نالے ، ۳۴۱ آہیں ، ۳۴۱ نور اور ۳۴۱ درد ہیں ۔ ۳۴۱ کے اعداد کی وجہ یہ ہے کہ یہی اعداد لفظ ''ناصر''۴۳ کے ہیں ۔ نالۂ درد کی طرح یہ سب رسالے میر اثر نے جمع کیے اور ہر رسالہ کا قطعۂ تاریخِ تصنیف بھی لکھا ۔ ''نالۂ درد عندلیب من ست'' سے ۱۱۹۰ھ ، ''آہ سرد ما نماید گرمی بازار ما'' سے ۱۱۹۳ھ اور ''تاریخ ہر دو درد دل و شمع محفل است'' سے ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ ان رسالوں میں درد نے اپنے اشعار کے علاوہ کسی

اور کا شعر شامل نہیں کیا ۔ یہ سب رسالے فارسی نظم و نثر میں ہیں ۔ نظم میں اپنے خیالات ، عقائد و تجربات کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور نثر کے ذریعے ان کی وضاحت کی ہے ۔

''سوزِ دل'' ، ''واقعاتِ درد'' اور ''حرمتِ غنا'' کا ذکر ''آبِ حیات'' میں آیا ہے ۔ مصحفی نے بھی ''تذکرۂ ہندی'' میں رسالہ ''حرمتِ غنا'' کا ذکر کیا ہے لیکن یہ رسالے ہماری نظر سے نہیں گزرے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ''سوزِ دل'' وہی رسالہ ہے جو ''دردِ دل'' کے نام سے موسوم ہے اور ''واقعاتِ درد'' وہ رسالہ ہے جو ''نالۂ درد'' کے نام سے موسوم ہے ۔ شاید ''حرمتِ غنا'' کوئی الگ رسالہ تھا جو اب نایاب ہے ۔

دیوانِ فارسی: میر درد نے شاعری کی ابتدا فارسی سے کی ۔ رسالہ ''اسرار الصلٰوۃ'' کے آخر میں ، جو پندرہ سال کی عمر میں لکھا گیا ، درد کی فارسی رباعی اس کی شاہد ہے ۔ دیوانِ فارسی دیوانِ اُردو سے بھی مختصر ہے ۔ اس میں وہ کلام شامل نہیں ہے جو رسالہ اربعہ میں شامل ہے ۔ درد کو فارسی پر اچھی قدرت حاصل تھی ۔ خانِ آرزو نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''فارسی بھی خوب کہتا ہے . . . رباعی زیادہ کہتا ہے اور خوب کہتا ہے ۔''[۴۴] فارسی دیوان میں انھوں نے زیادہ تر تصوف اور معرفت کے مضامین باندھے ہیں ۔ جیسے اُردو میں غزل ان کے تخلیقی اظہار کی بنیادی صنف ہے ، اسی طرح فارسی میں رباعی ان کے فکر و احساس کا بنیادی وسیلہ ہے ۔ میر درد کی غزل کے یہ چند فارسی شعر دیکھیے :

از گردشِ زمانہ نہ آسودہ ام کہ ہست
مثلِ فلک مدام سفر در وطن مرا

اے درد ما برائے خدا جلوہ گر شدیم
دیگر ہر آنچہ ہست ہمہ از برائے ماست

الٰہی دیدۂ تحقیق دہ ہر یک مقلد را
چو عینک تا بکے ہر سو بچشم دیگراں بیند

درد آخر زندگی ہم چند روزے کردنی ست
دل نمی باید ز دنیا ایں قدر برداشتن

چگویم شب چساں در انتظارِ او بسر بردم
گہے گوشے بر آوازے نگاہے سوئے درگاہے

رباعیات میں ان کا خیال اور تجربہ زیادہ مربوط طریقے سے واضح ہوا ہے ۔

دیوانِ درد (اُردو)[۴۵] تقریباً پندرہ سو اشعار پر مشتمل ہے جس میں زیادہ تر غزلیات ہیں۔ غزلوں کے بعد رباعیات آتی ہیں۔ ان کے علاوہ چار مخمس، ایک ترکیب بند بھی شاملِ دیوان ہے۔ یہ دیوان کب مرتب ہوا، اس کے بارے میں سب تذکرے اور خود میر درد کی فارسی تصنیفات خاموش ہیں۔ میر نے نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں دیوانِ درد کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ اسی طرح گردیزی کے تذکرۂ ریختہ گویاں (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع) میں بھی دیوانِ درد کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ اس وقت تک دیوانِ درد مرتب نہیں ہوا تھا لیکن وہ اُردو شاعر کی حیثیت سے، جیسا کہ میر کے الفاظ ''شاعر زورآور ریختہ''[۴۶] سے معلوم ہوتا ہے، مشہور ہو چکے تھے۔ قائم چاند پوری پہلے تذکرہ نگار ہیں جنھوں نے ''اس کے دیوان کی سات سو کے قریب ابیات نظر سے گزریں اور یہ سب چیدہ اور تمام منتخب ہیں''[۴۷] کے الفاظ کے ساتھ دیوانِ درد کا ذکر کیا ہے۔ مخزنِ نکات ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ع میں مکمل ہوا جس میں بعد تک اضافے ہوتے رہے۔ درد کے احوال میں قائم نے لکھا ہے کہ ''ایک رسالہ 'واردات' کے نام سے علمِ تصوف کے چند رموز پر تصنیف کیا، دیکھنے کے لائق ہے''۔[۴۸] رسالہ ''واردات'' ۱۱۷۲ھ (۵۹-۱۷۵۸ع) میں مکمل ہوا۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ قائم نے درد کے بارے میں یہ اضافہ ۱۱۷۲ھ (۵۹-۱۷۵۸ع) میں کیا یا درد کے حالات ہی ۱۱۷۲ھ یا اس کے بعد لکھے۔ میر حسن نے، جن کا تذکرہ ۱۱۸۴ھ اور ۱۱۹۱ھ (۱۷۷۰ع اور ۱۷۷۷ع) کے درمیان لکھا گیا، دیوانِ میر کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے ''اس کا دیوان اگرچہ مختصر ہے لیکن دیوانِ حافظ کی طرح سراپا انتخاب ہے۔''[۴۹] شورش عظیم آبادی نے بھی اپنے تذکرے میں، جو ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع میں مکمل ہوا، دیوانِ درد کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ ''اس کا دیوان ریختہ اگرچہ ہزار اشعار سے زیادہ نہیں ہے لیکن سارا یکساں ہے اور انتخاب کی ضرورت نہیں۔''[۵۰] ان سب شواہد کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ دیوانِ درد ۱۱۶۵ھ اور ۱۱۷۲ھ (۱۷۵۲ع – ۱۷۵۹ع) کے درمیان مرتب ہوا۔ ۱۱۷۲ھ میں دیوان کے اشعار کی تعداد تقریباً سات سو تھی۔ ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع میں یہ تعداد تقریباً ایک ہزار ہو گئی اور وفات کے وقت تک یہ تعداد پندرہ سو ہو گئی جو مروجہ دیوانِ اُردو کے اشعار کی تعداد ہے۔ میر اثر نے اپنی مثنوی ''خواب و خیال'' میں ایک جگہ اشارہ کیا ہے کہ درد نے ہزاروں شعر کہے جن کا کہیں ذکر مذکور نہیں ہے:

یوں ہزاروں ہی شعر فرمائے ذکر مذکور میں وہ کب آئے
جس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ درد کا موجودہ دیوان منتخب دیوان ہے۔ یکتا نے بھی یہی لکھا ہے ''کہتے ہیں کہ ان کا دیوان بھی دوسروں کی طرح ضخیم تھا۔ ایک روز خود متوجہ ہوئے اور تقریباً ڈیڑھ ہزار اشعار مع رباعیات انتخاب کرکے باقی کو پارہ پارہ کرکے پانی سے دھو ڈالا۔ اس وقت جو (دیوان) مروج ہے وہی منتخب دیوان ہے۔''[۵۱] یہی وہ دیوان اُردو ہے جس پر میر درد کی حقیقی شہرت کی عمارت قائم ہے۔

(۳)

میر درد سلسلۂ نقشبندیہ سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے مزاج میں ایسی صوفیانہ وسیع المشربی تھی جو ہمیں اس دور میں شاہ ولی اللہ اور مرزا مظہر جانجاناں جیسے بزرگوں کے ہاں نظر آتی ہے۔ جس طرح شیخ احمد سرہندی (م صفر ۱۰۳۴ھ/نومبر ۱۶۲۴ع) نے، جو عرفِ عام میں مجدد الف ثانی کہلاتے ہیں، نقشبندیہ سلسلے سے وابستہ رہتے ہوئے ''طریقۂ مجددیہ'' جاری کیا تھا اور ان کا سلسلہ ''نقشبندیہ مجددیہ'' کہلاتا ہے، اسی طرح خواجہ محمد ناصر عندلیب نے اپنے دور کے سیاسی، سماجی، تہذیبی و اخلاقی حالات کو دیکھ کر ایک نیا سلسلہ جاری کیا جس میں اس دور کے تضاد کو ہم آہنگ کرنے کی قوت تھی اور اس کا نام ''طریقِ محمدیہ'' رکھا۔ خواجہ میر درد نے علم الکتاب میں ''کشف ظہور طریقہ محمدیہ علی صاحبہا الصلوۃ والتحیہ'' کے تحت[۵۲] اس کی تفصیل بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس سلسلے کے ظہور میں آنے کے دوران خواجہ محمد ناصر سات دن سات رات ساکت رہے اور اس عالمِ ناسوت کی طرف متوجہ نہیں ہوئے۔ کھانا پینا، جو انسانی ضرورت ہے، ترک کردیا اور اپنے حجرے میں بند رہے۔ وہ (خواجہ میر درد) تنہا ان کے آستانے پر بیٹھے رہتے اور دن رات دہلیز پر سر رکھ کر آہستہ آہستہ روتے رہتے۔ کھانے پینے اور سونے کی طرف بھی طبیعت راغب نہیں تھی۔ ایک دن والدہ کے کہنے سے چند لقمے کھائے اور پھر جلدی سے حجرے پر حاضر ہو گئے۔ دوسرے اعزہ و خدام نماز کے وقت آتے اور پھر اپنے اپنے گھروں کو واپس چلے جاتے لیکن وہ (درد) وہیں زمین پر پڑے رہتے۔ آٹھویں دن جب خواجہ محمد ناصر عندلیب عالمِ ناسوت میں واپس آئے اور دروازہ کھول کر باہر نکلے اور انھیں دروازے پر پڑا دیکھا تو زمین سے اٹھایا، پیشانی کو بوسہ دیا، کلماتِ بشارت زبان پر لائے اور انھیں ''اول المحمدین''

کہہ کر مخاطب کیا اور ارشاد فرمایا کہ اے محمدی قلق و اضطراب مت کر بلکہ خوش ہو جا کہ حق تعالیٰ نے ہم محمدیوں کو خاص عنایت سے نوازا ہے۔ روح مقدس حضرت امام حسن علی نے نزول فرمایا تھا اور اتنی مدت یہیں تشریف فرما رہے اور القا فرمایا کہ اس نسبت کو امتیوں اور بندگان تک پہنچاؤ اور انشاء اللہ العزیز یہ نسبت مہدی موعود کے وقت تک مکمل ہو جائے گی۔ یہ سن کر خواجہ عندلیب نے کہا کہ اس طریقے کو ''طریقِ حسن'' کہا جائے۔ اس پر امام حسن نے فرمایا کہ:

''اے فرزند یہ دوسروں کا کام ہے، ہمارا کام نہیں ہے۔ اگر ہمارا ارادہ ایسا ہوتا تو اپنے وقت پر اپنے طریق کو، دوسروں کی طرح، اپنے نام سے موسوم کر دیتے۔ ہم سب فرزندان بحر عینیت میں گم ہیں اور ایک ہی دریا میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ ہمارا نام، نامِ محمد ہے اور ہمارا نشان، نشانِ محمد ہے۔ ہماری محبت، محبتِ محمد ہے اور ہماری دعوت، دعوتِ محمد صلی اللہ علیہ و علیٰ آلہ و سلم ہے۔ اس طریقے کو طریقۂ محمدیہ کہنا چاہیے کہ وہی طریقِ محمد علیہ السلام ہے اور ہم نے اپنی طرف سے کسی بات کا اضافہ نہیں کیا ہے۔ ہمارا سلوک، سلوکِ نبوی ہے اور ہمارا طریق، طریقِ محمدی ہے۔''۵۳

اس سلسلے کو اس دور کے حوالے سے دیکھیے تو صورت یہ تھی کہ سارا برعظیم فتنہ و فساد کا شکار تھا۔ مغلیہ سلطنت کا اقتدار عملاً ختم ہو چکا تھا۔ مسلمانوں کے عقائد انتشار کا شکار تھے۔ علمائے دین فروعی بحثوں میں الجھے ہوئے تھے۔ نام نہاد صوفیہ بدعتوں میں گرفتار اور شریعت کی پابندی سے غافل تھے۔ وحدت الوجود اور وحدت الشہود کی بحثیں ہر طرف عام تھیں۔ دونوں کے ماننے والے ایک دوسرے سے اُلجھے ہوئے تھے۔ ان بحثوں میں مذہبِ اسلام کی حقیقی روح ناپید تھی اور ان بحثوں نے اصلی مذہب کی جگہ لے لی تھی۔ حضرت مجدد الف ثانی وحدت الشہود کے بانی تھے لیکن ان کے پیر طریقت خواجہ باقی باللہ وحدت الوجود کے ماننے والے تھے۔ شیعہ سنی کے اختلافات نے عملی زندگی میں فرقہ بندی کی شکل اختیار کر لی تھی۔ اس صورت میں اگر مسلمان اسی طرح فرقوں میں تقسیم رہتے تو دورِ زوال میں احیائے اسلام کی کوئی صورت پیدا نہیں ہو سکتی تھی۔ اس دور میں درد کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ ''علم وہ ہے کہ مصلح علم اور دافع کسل ہو، نہ کہ بحث و تکرار میں اضافہ کرے اور دینی امور میں خلل ڈالے۔''۵۴

شیخ کعبہ ہو کے پہنچا ہم کنشتِ دل میں ہو
درد منزل ایک تھی، ٹک راہ ہی کا پھیر تھا

اس دور کے ذہنی انتشار نے مسلمانوں کو زوال کے پاتال میں اتار دیا تھا اور دلچسپ بات یہ تھی کہ انھیں اپنے زوال کا عام طور پر احساس بھی نہیں تھا۔ خواجہ عندلیب نے اس صورتِ حال کو سمجھ کر ''طریقِ محمدی'' کو دوبارہ رائج کرنے کے لیے ایک نئے سلسلے کی بنیاد ڈالی تاکہ یہ سب اختلافات اور غیر ضروری بحثیں ختم ہو جائیں اور مسلمان متحد ہو کر پھر ترقی کے راستے پر گامزن ہو سکیں۔ ''طریقِ محمدی'' کا مقصد یہ تھا کہ مسلمانوں کو آنحضرت کے دور کے انداز فکر و عمل کی طرف واپس لے جائے جہاں نہ اختلاف تھا نہ افتراق اور فروعی مسائل نے حقیقی مذہب کی جگہ نہیں لی تھی۔ میر درد نے علم الکتاب میں جگہ جگہ اسی طریق کی وضاحت کی ہے اور بتایا ہے کہ یہ کوئی نیا طریقہ نہیں ہے۔ یہ تو وہی طریق ہے جو سرورِ کائناتؐ کے زمانے میں آل و اصحاب کا تھا:

''اے لوگو ہمارا دعویٰ یہ ہے کہ ہمارے تمام پیر و مرشد خالص محمدی ہوئے ہیں۔ تم اپنی غلطی اور اپنی نفسانیت سے ان کے طریقۂ واحدہ میں فرق پیدا کرتے ہو اور اہلِ حق کو، جو باہم متفق ہیں، ایک دوسرے سے جدا و علیحدہ سمجھتے ہو اور چونکہ تم میں تفرقِ فاسد کا یہ خلل، امتدادِ زمانہ و قصورِ عقل کی وجہ سے پیدا ہو گیا ہے، حق تعالیٰ نے امیرالمحمدین کو تمھاری ہدایت کے لیے بھیجا ہے تاکہ طریقۂ واحدہ محمدیہ کی تمھیں دوبارہ دعوت دیں اور کثرت سے وحدت میں لائیں۔''۵۵

طریقِ محمدی میں قرآن و سنت کی پیروی پر زور دیا جاتا تھا۔ درد اسی سلسلے کے ''اول المحمدین'' ہیں۔ یہ سلسلہ انتشار و فرقہ پرستی کے اس دور میں اتحاد کا ایک نظام مہیا کرتا ہے۔ درد تصوف و سلوک کے راستے سے محمدین کو توحید کی اس منزل تک پہنچانا چاہتے تھے جہاں سوائے اللہ کے کوئی شے قلب میں باقی نہ رہے۔ درد کی تصانیفِ نثر اسی نقطۂ نظر کی وضاحت کرتی ہیں اور ان کی شاعری پر اسی تصورِ توحید کا واضح اثر ہے۔

خواجہ میر درد نے وحدت الوجود اور وحدت الشہود دونوں کو ملا کر ایک نئی وحدت دینے کی کوشش کی ہے جو ایک قابلِ قدر فکری اضافہ ہے۔ ابن العربی کا بنیادی نظریہ جو ''فتوحات'' میں بیان ہوا ہے، یہ ہے کہ ''بزرگ و برتر وہ

ذات ہے جس نے سب اشیا کو پیدا کیا اور جو خود ان کا جوہر اصلی (اعیانہا) ہے ۔،، ۵۶ اس عقیدے کی رو سے ،،تمام عالم اشیا اس حقیقت کا محض ایک سایہ ہے جو اس کے پیچھے مخفی ہے یعنی اس وجودِ حقیقی کا جوہر اس شے کی آخری بنیاد ہے جو تھی یا ہے یا آئندہ ہوگی ۔ بے توفیق عقل حق اور خلق کی دوئی پر زور دیتی ہے اور ان کے اتحادِ جوہری کا ادراک نہیں کر سکتی ۔ اس قسم کے اتحاد کے ادراک کا واحد وسیلہ صوفیانہ وجدان یا ذوق ہے ۔،، ۵۷ اسی نقطہ نظر کی مزید وضاحت یہ کی گئی ہے کہ ،،ابنِ عربی نے جہاں کائنات کو وجودِ حق کا عکس قرار دیا ہے وہاں وہ کائنات کو غیر حقیقی نہیں کہتے بلکہ ثابت یہ کرنا چاہتے ہیں کہ جس طرح سائے کا وجود بغیر اصل کے قائم نہیں رہ سکتا اسی طرح کائنات کا وجود ، وجودِ حق کے بغیر ناقابلِ تصور ہے ۔ اس تشریح کی رو سے کائنات غیر حقیقی نہیں بلکہ حقیقی ہے مگر موجود بالغیر ہے ۔،، ۵۸ مجدد الف ثانی وحدت الشہود تک کئی منزلوں سے گزر کر پہنچے تھے ۔ پہلے انہیں وحدت الوجود کا تجربہ ہوا جس میں انہوں نے محسوس کیا کہ ان کا وجود صرف خدا کی ذات میں ہے اور اپنا کوئی الگ وجود نہیں ہے ۔ آگے بڑھ کر انہوں نے محسوس کیا کہ ان کا اپنا وجود خدا کے وجود کا ظل (سایہ) ہے اور اسی طرح اس کے وجود سے جدا ہے جس طرح سایہ اصل سے جدا ہوتا ہے ۔ یہ ان کی اصطلاح میں ظلیت ہے ۔ باطنی شعور کی مزید ترقی کے بعد انہوں نے یہ محسوس کیا کہ ان کا اپنا وجود خدا سے مختلف ہے اور اس کی ہستی خدا کی مرضی پر منحصر ہے ۔ وہ خدا کے تابع ہے تاہم اس سے جدا ہے ۔ یہی حقیقی حالت تھی یعنی عبودیت کی حالت ۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر وہ خدا سے جدا تھے تو انہوں نے خدا سے اتحاد کیسے محسوس کیا ۔ اس کا جواب ان پر یہ منکشف ہوا کہ پہلا مشاہدہ ان کے ،،سکر،، کا نتیجہ تھا جس میں خدا کی محبت کے باعث وہ قلبی ہیجان میں اس طرح ڈوب گئے تھے کہ انہوں نے یہ محسوس کیا کہ وہ اس سے جدا نہیں ہیں مگر اس احساس نے اسے حقیقت نہیں بنا دیا ۔ اسی لیے وحدت وجودی نہیں شہودی ہے ۔،، ۵۹ میر درد نے وحدت الوجود اور وحدت الشہود پر بحث کرنے کے بعد یہ واضح کیا کہ دونوں کا مقصد ایک ہے اور یہ مقصد طریقِ محمدی میں ایک ہو گیا ہے اور یہی توحیدِ مطلق ہے ۔

تصوف میں درد کا ایک اضافہ اور ہے ۔ ،،سفر در وطن،، نقشبندی سلسلے کی ایک مروجہ اصطلاح ہے ۔ میر درد نے ،،وطن در سفر،، کا اضافہ کیا ۔ ،،دردِ دل،، میں اس کی تشریح یہ کی ہے کہ ،،سفر میں وطن کا مقام ورائے

انفس و آفاق کا اشارہ ہے اور جو سیر من اللہ فی اللہ کے مرتبے کو پہنچ کر حاصل ہوتا ہے۔ یہ اصطلاحِ جدید اس فقیر اور سلوک طریقۂ محمدیہ سے مخصوص ہے'' :

صوفیاں در وطن سفر بکنند درد اندر سفر مرا وطن است۶۰

درد نے اپنے اردو دیوان میں بھی اس تصور کو کئی جگہ شعر میں باندھا ہے :

مانند فلک دل متوطن ہے سفر کا
معلوم نہیں اس کا ارادہ ہے کدھر کا

اے بے خبر تو آپ سے غافل نہ بیٹھ رہ
جوں شعلہ ان سفر ہے ہمیشہ وطن کے بیچ

برعظیم کی تاریخِ تصوف میں درد کو مفکر صوفیہ کی اُس صف میں شامل کرنا چاہیے جس میں داتا گنج بخش، خواجہ بندہ نواز گیسودراز، امین الدین اعلیٰ اور مجدد الف ثانی وغیرہ کھڑے ہیں۔ علم الکتاب تاریخِ تصوف میں ایک اہم، فکر انگیز کتاب ہے۔ درد کے ہاں صوفیانہ واردات اور مذہبی فکر مل کر ایک ایسے نظام کو سامنے لاتے ہیں جس میں تفکر اور تجربہ مل کر ایک ہوگئے ہیں۔

بنیادی طور پر تصوف کا منصب تہذیبِ نفس اور اصلاحِ فرد ہے۔ اسی لیے اس میں دو پہلو ہمیشہ نمایاں رہے ہیں ـــ ایک احترام و عظمتِ انسان اور دوسرا اخلاق۔ ان دونوں سے معاشرے میں ایک ایسا توازن قائم ہو جاتا ہے کہ انسانی و معاشرتی رشتے گہرے اور مربوط ہو جاتے ہیں۔ تصوف کے ذریعے انسانی اعمال کا چشمہ فرد کے باطن سے پھوٹتا ہے اسی لیے فرد کی زندگی میں وسیع المشربی، بے لوثی اور ایثار پیدا ہو جاتے ہیں۔ وہ لوگ جو تصوف پر فراریت کا الزام لگاتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ تصوف نے ہمیشہ دورِ زوال میں مقبولیت حاصل کی ہے اور اس کے ثبوت میں زوالِ بغداد اور زوالِ دہلی کی مثال پیش کرتے ہیں وہ بھول جاتے ہیں کہ اس دور میں تصوف ہی نے انسان کے زخموں پر مرہم رکھ کر اسے نیا حوصلہ دیا اور اس کی زندگی میں نئے معنی اور نیا مقصد پیدا کر کے اس زوال کی مٹا دینے والی پستی سے بچا لیا۔ اگر اٹھارویں صدی میں تصوف یہ کام نہ کرتا تو مسلم معاشرہ زوال کی دلدل سے باہر نہیں نکل سکتا تھا۔ درد کا دور دیکھیے : دہلی تباہ حال ہے، ایک وسیع سلطنت روئی کے گالوں کی طرح اڑ رہی ہے۔ اخلاقی حالت تباہ ہے۔ سیاسی و معاشی ابتری نے ہر چیز کو اپنی جگہ سے ہٹا دیا ہے۔ انسانی رشتے بے معنی ہو گئے ہیں۔ شکستگی و افسردگی اور غم و الم نے بد حال کر دیا ہے۔ اس دور کا فرد ان حالات میں موت کی دعا تو مانگ سکتا تھا لیکن زندگی کی آرزو نہیں کر سکتا

تھا۔ تصوف نے اس دکھی انسان کو اس ہولناک طوفان میں اپنے سائبان کے نیچے پناہ دی اور اس میں نیا حوصلہ، زندگی میں نئے معنی و مقصد پیدا کرکے اسے دوبارہ زندہ کر دیا۔ دورِ زوال میں ذہنی و معاشرتی اختلافات لکڑی کی طرح سخت ہو جاتے ہیں اور متضاد تصورات میں ہم آہنگی ممکن نہیں ہوتی۔ اس دور میں شاہ ولی اللہ، خواجہ محمد ناصر عندلیب، مرزا مظہر جانجاناں اور خواجہ میر درد نے اپنے صوفیانہ طرزِ عمل اور طرزِ فکر سے اس معاشرے کے وجودِ باطنی میں ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ مرزا مظہر جانجاناں ہندوؤں کی بت پرستی کو تصور شیخ سے مشابہت دیتے ہیں اور ان کے سجدے کو سجدۂ عبودیت نہیں بلکہ سجدۂ تہنیت سمجھتے ہیں۔ اس دور میں یہ ہم آہنگی تصوف ہی نے پیدا کی اور فروعی اختلافات کو دور کرکے انسانی سطح کو بحال کرنے میں مدد دی۔ درد اپنے عمل سے، اپنی فکر سے، اپنی تصانیف اور شاعری سے یہی خدمت انجام دیتے ہیں:

نظر جب دل پہ کی دیکھا تو مسجودِ خلائق ہے
کوئی کعبہ سمجھتا ہے کوئی سمجھے ہے بت خانہ

بت پرستی ہے اب نہ بت شکنی   کہ ہمیں تو خدا سے آن بنی

میر درد کا تصورِ شاعری بھی انھی تصورات سے جنم لیتا ہے۔

درد کے نزدیک شاعری کوئی ایسا کمال نہیں ہے کہ آدمی اسے اپنا پیشہ بنا لے اور اس پر ناز کرے۔ وہ شاعری کو انسانی ہنروں میں سے ایک ہنر سمجھتے ہیں بشرطیکہ اسے صلہ حاصل کرنے یا دنیا کمانے کے لیے استعمال نہ کیا جائے۔ شاعر کا منصب یہ نہیں ہے کہ وہ شاعری کو مدح یا ہجو کے لیے استعمال کرے یا دنیا کمانے کے لیے دربدر مارا مارا پھرے۔[۶۱] درد کے نزدیک شاعری ان معارفِ تازہ کا اظہار ہے جو قلبِ شاعر پر وارد ہوتے ہیں۔[۶۲] کلام موزون و مربوط ایک عجیب لذت رکھتا ہے جس سے دل کی کلی کھل اٹھتی ہے۔[۶۳] حرف موزوں و خوش مضمون بالطبع دل میں گھر کر لیتا ہے۔[۶۴] درد کے نزدیک شاعری ایک نہایت سنجیدہ سرگرمی ہے جس کا مقصد یہ ہے کہ شاعر اپنے وارداتِ قلبیہ اور تجرباتِ باطنی کا اظہار کرے اور اس طور پر کرے کہ شعر سننے والے کے دل میں گھر کر لے۔ اسی لیے انھوں نے شاعری کو مدح و ہجو سے ملوث نہیں کیا اور حال و قال کو شاعری میں ملا کر ایک کر دیا:

شیوہ نہیں اپنا عبث ہرزہ سرائی
کچھ بات کہیں گے جو کوئی کان ملے گا

"میرا قال میرے حال کے موافق ہے اور میرا حال میرے قال کے مطابق ہے۔ جو کچھ میرے دل میں ہے وہی زبان پر ہے"۶۵:

شعر میں میرے دیکھنا مجھ کو   ہے میرا آئینہ صفائے سخن

شاعر ایک ایسا نغمہ سرا ہے جو عشق و محبت کی کیفیات کو دردآموز لہجے میں بیان کرتا ہے۔۶۶ اسی کے ساتھ درد نے نے دو باتیں اپنی شاعری کے بارے میں اور کہی ہیں:

(۱) میرے سخن ہائے شیریں ایک ایسا خوانِ نعمت ہے کہ جسے میں نے اہلِ ذوق کے لیے چن دیا ہے۔۶۷

(۲) ایسا گلِ سخن جس میں معرفت و حقیقت موجود ہو، اس گلزار میں بہت کم یاب ہے۔۶۸

درد نے اسی نقطۂ نظر سے شاعری کی اور اس میں معرفت و حقیقت کے ایسے پھول کھلائے جو اب تک گلزار شاعری میں کم یاب تھے:

پھولے گا اس زمیں میں بھی گلزارِ معرفت
یاں میں زمینِ شعر میں یہ تخم بو گیا

اسی لیے درد کی شاعری میں فنی سطح پر ہمیں غیر معمولی احتیاط نظر آتی ہے۔ وہ اپنے قلب کی انھی کیفیات و واردات کو بیان کرتے ہیں جنھیں وہ اہل ذوق کے سامنے اعتماد کے ساتھ پیش کر سکیں۔ اسی لیے ان کے ہاں، میر کی طرح، سارا شاعرانہ تجربہ بیان میں نہیں آتا بلکہ تجربوں کا ایک "انتخاب" بیان میں آتا ہے۔ تجربوں کا یہی انتخاب درد کی طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ طاقت ان معنی میں کہ ان کا سارا کلام سراپا انتخاب ہے اور کمزوری ان معنی میں کہ ان کے ہاں تجربے کی وہ "بھرپوریت" نہیں ہے جو میر کے ہاں ملتی ہے۔ تجربوں کے "انتخاب" کی وجہ سے درد کی شاعری کا مطالعہ دو نقطہ ہائے نظر سے کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ نقطۂ نظر جس کا اظہار انھوں نے خود اپنے تصور شاعری میں کیا ہے اور دوسرا وہ کہ جیسی ان کی شاعری آج ہمیں نظر آتی ہے۔ پہلے مطالعے کے لیے ہمیں ان کی زندگی اور ان کے خیالات کو سامنے رکھ کر مطالعہ کرنا ہوگا اور دوسرے مطالعے کے لیے ہمیں سب کچھ بھول کر صرف یہ دیکھنا ہوگا کہ درد کا کلام آج ہمیں کیسا لگتا ہے۔ ان کے تجربے آج ہمیں کس حد تک اور کس طور پر متاثر کرتے ہیں اور ان کی نوعیت کیا ہے۔

انسانی فطرت کا سب سے قوی جذبہ عشق ہے اور عشق اُردو غزل کی روح ہے۔ اس عشق کی دو نوعیتیں ہیں — ایک مجازی، دوسری حقیقی۔ مجازی

عشق وہ ہے جس میں ایک انسان دوسرے گوشت پوست کے انسان سے محبت کرتا ہے ۔ اس عشق میں احساس جسم موجود رہتا ہے اور جسمانی وصل کی چھپی ہوئی آرزو عاشق کے وجود کو سرشار رکھتی ہے ۔ اس عشق کی نوعیت یہ ہے کہ جب وصل محبوب حاصل ہو جاتا ہے تو اس میں وہ شدت اور تڑپ باقی نہیں رہتی جو کوہکن سے پہاڑ کھدواتی ہے ۔ یہ عشق عارضی ہے ۔ دوسرا عشق حقیقی ہے جس میں عشق بے لوث ہوتا ہے ۔ اس میں وصل کی تڑپ ، اضطرار کی کیفیت اور سرشاری تو وہی ہوتی ہے لیکن وصل جسمانی کی آرزو نہیں ہوتی ۔ یہ عشق خدا سے کیا جاتا ہے ۔ اس عشق میں عاشق کا قلب ماسوا سے خالی ہو جاتا ہے ۔ یہی وہ عشق ہے جو صوفیہ کا راستہ اور منزل مقصود ہے اور جسے عشق حقیقی کا نام دیا جاتا ہے ۔ بعض صورتوں میں عشق کا سفر عشق حقیقی سے شروع ہوتا ہے لیکن عام طور پر اس کی پہلی سیڑھی عشق مجازی ہے جسے ''المجاز قنطرۃ الحقیقت'' کے الفاظ سے ادا کیا جاتا ہے اور مرشد اس عشق کا رخ عشق اللہ کی طرف موڑ دیتا ہے ۔ اسی عشق سے انسان حقیقت کو دریافت کرتا ہے ، اس کا ادراک و شعور حاصل کرتا ہے ۔ اگر دیکھا جائے تو بنیادی طور پر جذبۂ عشق تو ایک ہی ہے لیکن اس کے روپ مختلف ہیں ۔ جب جذبۂ عشق کا اظہار کیا جاتا ہے تو انسانی زبان میں اس کے لیے الفاظ و علامات ایک ہی ہوتے ہیں ۔ اسی لیے شاعری میں عشق مجازی و حقیقی کا اظہار ایک ہی طرح سے کیا جاتا ہے ۔ یہی صورت حافظ و سعدی کی شاعری میں ملتی ہے اور یہی صورت درد کے ہاں نظر آتی ہے ۔ جب درد کی شاعری کو ان کی زندگی کے حوالے سے دیکھا جاتا ہے تو ان کی شاعری میں حقیقت کا رنگ جھلکنے لگتا ہے اور جب دوسرے پہلو سے دیکھا جاتا ہے تو اس میں مجاز کا رنگ جھلکنے لگتا ہے ۔ حقیقت کی سطح پر ''شراب'' عشق حقیقی کا اشارہ بن کر ''شراب معرفت'' بن جاتی ہے اور ''پیر مغاں'' ''مرشد کامل'' بن جاتا ہے ۔ مولانا حالی نے ''مقدمۂ شعر و شاعری'' میں میر درد کے خالص مجازی اشعار کی ، حقیقت و معرفت کے نقطۂ نظر سے ، تشریح کرکے یہ بات واضح کی ہے کہ مجاز و حقیقت کے پیرایۂ بیان کی سطح ایک ہے ۔ اسی لیے حقیقت میں مجاز چھپا ہوا ہے اور مجاز میں حقیقت ۔ خود درد نے ، جیسا کہ ان کے تصور شاعری سے واضح ہے ، اس میں گلزار معرفت کے پھولنے پر زور دیا ہے ۔ اسی لیے ان کی شاعری وجود باطنی اور تجربات و واردات کے اظہار کا ذریعہ ہے ۔ علم الکتاب میں ''گفتگوئے موحدانہ بر استعارات شاعرانہ'' کے تحت شاعری میں اپنے اسی صوفیانہ نقطۂ نظر کا جواز

پیش کیا ہے۔

شاعری درد کے لیے ایک قسم کی عبادت ہے۔ وہ شاعری اسی طرح کرتے ہیں جیسے مذہبی عبادت کو انہاک و خلوصِ دل سے ادا کرتے ہیں۔ یہی وہ خلوص ہے جو ان کے کلام کو احساس و فکر اور اظہار کی سطح پر آئینے کی طرح صاف و شفاف بنا دیتا ہے۔ درد کے لیے تصوف "برائے شعر گفتن خوب است" کا معاملہ نہیں ہے بلکہ اس جذبۂ عشق کا اظہار ہے جس سے وہ سرشار ہیں اور ان تجربات کا اظہار ہے جن سے وہ خود گزرے ہیں۔ ذرا دیر کو اگر ان اشعار کو نظر انداز کر دیا جائے جن میں مجاز کا رنگ بہت واضح ہے، تو باقی اشعار میں درد کے ہاں تصوف کے بنیادی تصورات اور تجربات ہمیں نظر آئیں گے جو اس دور تک کسی دوسرے شاعر کے ہاں اس طور پر نہیں ملتے۔ عشق حقیقی ان کی شاعری کا غالب جذبہ ہے۔ میر کے ہاں بھی تصوف ہے اور بہت ہے لیکن یہ ان کی شاعری کا غالب جذبہ نہیں ہے۔ درد کے ہاں صوفیانہ فکر، جذبے کی چمک اور تجربے کی گرمی کے ساتھ مل کر اس طرح جلوہ نما ہوتی ہے کہ ان سے پہلے کسی اور شاعر کے ہاں اس طرح بیان میں نہیں آئی۔ اسی تخلیقی عمل میں ان کی عظمت کا راز پوشیدہ ہے۔ اگر درد کے اشعار میں یہ لہر نہ ہوتی تو وہ میر کی شاعری کے دریا میں قطرہ بن کر غائب ہو جاتے اور میر کے مقابلے میں دوسرے درجے کے شاعر رہ جاتے۔ اسی انفرادیت کی وجہ سے وہ اُردو زبان کے بڑے شاعر ہیں لیکن میر یا غالب کی طرح آفاقی شاعر نہیں ہیں۔

درد کے تصورِ عشق کے مطابق عشق ہی سے نظام کائنات قائم ہے۔ عشق ہی انسان کو علویت بخشتا ہے۔ عشق ہی انسانی علتوں کا طبیب ہے۔ عقل عاجز ہے اور عشق رسا۔ جب عشق کی حکمرانی قائم ہوتی ہے تو انسانی اقدار پروان چڑھنے لگتی ہیں۔ امام غزالی اور مولانا روم نے عقل پر عشق کی حکمرانی قائم کی اور اسے نظامِ تصوف کا بنیادی مسئلہ بنا دیا۔ یہی تصوف کی پہلی منزل ہے۔ درد اسے طرح طرح سے اپنے اشعار میں بیان کرتے ہیں:

باہر نہ آ سکی تو قیدِ خودی سے اپنی
اے عقل بے حقیقت دیکھا شعور تیرا
یا رب یہ کیا طلسم ہے ادراک و فہم یاں
دوڑے ہزار آپ سے باہر نہ جا سکے
جس مسندِ عزت پہ کہ تو جلوہ نما ہے
کیا تاب گزر ہووے تعقل کے قدم کا

درد کے ہاں عشق ہی زندگی اور مقصدِ زندگی ہے - یہی لذت اور یہی جذب ہے :

اے درد چھوڑتا ہی نہیں مجھ کو جذبِ عشق
کچھ کہربا سے بس نہ چلے ہے برگِ کاہ کا

عشق ہرچند سدا جان مری کھاتا ہے
پر یہ لذت تو وہ ہے جی ہی جسے پاتا ہے

صوفیہ عقل کو بے کار نہیں سمجھتے لیکن ان کا عقیدہ یہ ہے کہ حقیقتِ مطلق کا ادراک عقل کے ذریعے نہیں ہو سکتا - یہ کام صرف عشق ہی انجام دے سکتا ہے - درد کے ہاں عشق کا یہی تصور ہے - اگر تصوف کے نقطۂ نظر سے درد کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو وہ سارے تصورات ، جو تصوف میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں ، درد کے ہاں صفائی فکر و اظہار کے ساتھ اس طور پر ملیں گے کہ اس سے پہلے اُردو شاعری میں اس طور پر بیان نہیں ہوئے - یہی ان کی شاعری کی انفرادیت ہے -

درد کے نزدیک عشق مجازی ''مرشد'' کی محبت کا نام ہے - یہ عشق مجازی مطلوب حقیقی تک پہنچا دیتا ہے - ''عشقِ مجازی کہ جو عشقِ حقیقی تک پہنچا دیتا ہے وہ مرید کے لیے عشقِ پیر ہے -''۶۹ ''علم الکتاب'' میں کئی جگہ درد نے اسی مسئلے پر روشنی ڈالی ہے - جب درد کہتے ہیں :

تم آ کر جو پہلے ہی مجھ سے ملے تھے
نگاہوں میں جادو سا کچھ کر دیا تھا

اپنے نزدیک باغ میں تجھ بن
جو شجر ہے سو نخلِ ماتم ہے

تو وہ ''عشقِ پیر'' میں جلتے ہوئے دل کی آواز سناتے ہیں - درد کے اشعار کو اس زاویے سے دیکھیے تو ان میں کیفیتِ عشق کا رنگ بدل جاتا ہے - ایک بزرگ نے جب میر درد کے مندرجہ ذیل دو شعر یہ کہہ کر سنائے کہ ان میں رسولِ خدا ؐ کے معراج پر جانے اور اس کے بعد فراق و ہجر کی پوری داستان چھپی ہوئی ہے تو ہمیں ان میں نئے معنی اور نئی وسعتوں کا پتا چلا حالانکہ ہم اب تک ''بوسہ بہ پیغام'' کی لذت اور قربت و دوری کے عشقیہ پہلو ہی سے لطف اندوز ہوتے رہتے تھے :

مدت سے وہ تپاک تو موقوف ہو گئی   اب گاہ گاہ بوسہ بہ پیغام رہ گیا

گھر تو دونوں پاس ہیں لیکن ملاقاتیں کہاں
آمد و رفت آدمی کی ہے پہ وہ باتیں کہاں

درد کی صوفیانہ فکر میں وحدت الوجود اور وحدت الشہود الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہیں ۔ یہی امتزاج ان کی شاعری میں ملتا ہے :

متفق آپس میں ہیں اہلِ شہود
درد آنکھیں دیکھ باہم ایک ہیں
عیشِ کثرت میں دیدِ وحدت ہے
قید میں درد با فراغ ہوں میں
وحدت نے ہر طرف ترے جلوے دکھا دیے
پردے تعینات کے جو تھے اٹھا دیے
ہووے کب وحدت میں کثرت سے خلل
جسم و جاں گو دو ہیں پر ہم ایک ہیں

جب یہ پردے اٹھ جاتے ہیں تو ترک کی منزل آتی ہے اور عاشق فکرِ جہاں سے بے نیاز ہو جاتا ہے ۔ یہی فقر کی اصل دولت ہے ۔ اسی سے استقلال اور مقصدِ حیات پیدا ہوتا ہے اور خلوت و جلوت ایک ہو جاتے ہیں :

اپنے تئیں تو کام کچھ خرقہ و جامہ سے نہیں
درد اگر لباس ہے دیمدۂ عیب پوش
زنہار ادھر کھولیو مت چشمِ حقارت
یہ فقر کی دولت ہے کچھ افلاس نہیں ہے
آواز نہیں قید میں زنجیر کی ہرگز
ہر چند کہ عالم ہیں ہوں عالم سے جدا ہوں

درد نے کثرت سے صوفیانہ تصورات اور اصطلاحات مثلاً حقیقت و مجاز ، عشق و عقل ، قلب و نظر ، ذکر جلی و خفی ، دلِ زندہ و دلِ مردہ ، جبر و اختیار ، خلوت در انجمن ، سفر در وطن ، فنا فی اللہ ، جزو و کل ، مکان لامکان ، فنا و بقا ، بے ثباتی و بے اعتباری ، عینیت ، وجود و انا ، خودی ، وحدت و کثرت ، توکل و فقر وغیرہ کو اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے ۔ لیکن یہ سب تصورات جذبے کے ساتھ مل کر درد کے تجربے کا حصہ بن کر آتے ہیں اسی لیے اثرانگیز ہیں ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے
موجود پوچھتا نہیں کوئی کسی کے تئیں
توحید بھی تو ہوتی نہیں ہے عیاں ہنوز

اے درد مثلِ آئینہ ڈھونڈ اس کو آپ میں
بیرون در تو اپنی قدم گاہ ہی نہیں

نہ ہم غافل ہی رہتے ہیں نہ کچھ آگاہ ہوتے ہیں
مجبور ہیں تو ہم ہیں مختار ہیں تو ہم ہیں

اے بے خبر تو آپ سے غافل نہ بیٹھ رہ
جوں شعلہ یاں سفر ہے ہمیشہ وطن کے بیچ

مانندِ فلک دل متوطن ہے سفر کا
معلوم نہیں اس کا ارادہ ہے کدھر کا

اس قسم کے اشعار بڑی تعداد میں درد کے اُردو کلام میں ملتے ہیں۔ ان کی رباعیاں تو عام طور پر تصورات تصوف ہی کو بیان کرتی ہیں۔ درد نے چونکہ غزل میں، جہاں ایک شعر دوسرے شعر سے معنی و مفہوم کے اعتبار سے مختلف ہوتا ہے، اپنے تصوراتِ تصوف پیش کیے ہیں اس لیے ان میں وہ ربط و تسلسل نہیں ہے جو مولانا روم اور مولانا جامی کی مثنویوں میں ملتا ہے لیکن اگر درد کے اشعار کو نظامِ تصوف کی تلاش میں مرتب کیا جائے تو ہمیں ان کے ہاں تسلسل و ربط کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً ''موت'' کا تصور ہی لیجیے۔ موت انسانی فکر کا سب سے بڑا مسئلہ رہی ہے۔ اقبال کی تخلیقی قوت کا سرچشمہ بھی یہی ہے۔ درد کے ہاں ہمیں اس تصور میں ایک ایسا ارتقا نظر آتا ہے جہاں اس مسئلے کو صوفیانہ سطح پر حل کیا گیا ہے۔ پہلے یہ شعر پڑھیے:

مانندِ حباب آنکھ تو اے درد کھلی تھی
کھینچا نہ پر اس بحر میں عرصہ کوئی دم کا

آہ معلوم نہیں ساتھ سے اپنے شب و روز
لوگ جاتے ہیں چلے سو یہ کدھر جاتے ہیں

یہاں موت محض ایک سوال ہے۔ ایک الجھن ہے لیکن اگر انسان خدا میں گم ہو کر وجودِ مطلق سے پیوست ہو جائے تو پھر وہ ابدی زندگی سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔ اسی لیے درد کے ہاں مرگ کا احساس ہمیں ڈھاتا نہیں ہے بلکہ زندگی کو سمجھنے اور اس کا عرفان حاصل کرنے کا شعور عطا کرتا ہے۔ درد کو چل چلاؤ کا شدید احساس ہے لیکن اسی کے ساتھ: ع ''جب تلک بس چل سکے ساغر چلے'' کہہ کر وہ زندگی کا اثبات بھی کرتے جاتے ہیں:

میں گو نہیں ازل سے پر تا ابد ہوں باقی
میرا حدوث آخر جا ہی بھڑا قدم سے

یہاں زندگی موت پر غالب آ جاتی ہے :

نہ پوچھو کچھ ہمارے ہجر کی اور وصل کی باتیں
چلے تھے ڈھونڈنے جس کو سو وہ ہی آپ ہو بیٹھے

گر دیکھیے تو مظہرِ آثارِ بقا ہوں
اور سمجھیے جوں عکس مجھے محوِ فنا ہوں

درد کی شاعری ایسے پُر اثر انداز میں صوفیانہ تصورات کا اظہار کرتی ہے کہ درد اور تصوف ایک ہو جاتے ہیں اور یہی ان کی انفرادیت ہے ۔ ان اشعار میں اگر ہمیں اثر و تاثیر کی کمی کا احساس ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ ناواقفیت کی بنا پر ، تصوف کے اشارے ہم سے ابلاغ نہیں کرتے ورنہ یہ وہ اشعار ہیں جن پر اہلِ تصوف ، اپنے جذبات و واردات کی ترجمانی دیکھ کر ، سر دھنتے ہیں ۔ ان اشعار کا مقابلہ ولی ، مظہر اور میر و سودا کے اس نوع کے اشعار سے کیجیے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ ایک ایسی شاعری ہے جو اس سے پہلے اُردو میں نہیں ہوئی اور اس سطح پر کوئی دوسرا شاعر میر درد کو نہیں پہنچتا ۔

اسی صوفیانہ انداز نظر سے درد کے ہاں عظمت انسان کا تصور پیدا ہوتا ہے جو طرح طرح سے ان کی شاعری میں ابھرتا ہے ۔ عظمتِ انسان درد کی فکر کا بنیادی تصور ہے ۔ یہی وہ تصور ہے جو آگے چل کر غالب اور اقبال کی شاعری میں جلوہ گر ہوا ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

باوجودیکہ پر و بال نہ تھے آدم کے
وہاں پہنچا کہ فرشتوں کا بھی مقدور نہ تھا
جلوہ تو ہر اک طرح کا ہر شان میں دیکھا
جو کچھ کہ سنا تجھ میں سو انسان میں دیکھا
انسان کی ذات سے ہیں خدائی کے کھیل یاں
بازی کہاں ، بساط پہ گر شاہ ہی نہیں
باغِ جہاں کے گل ہیں یا خار ہیں تو ہم ہیں
گر یار ہیں تو ہم ہیں ، اغیار ہیں تو ہم ہیں
ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

درد کی شاعری میں ہمیں ایک سوچنے اور تفکر کرنے والے ذہن کا گہرا

احساس ہوتا ہے ۔ یہ احساس ہمیں اس دور کے کسی اور شاعر کے ہاں نہیں ملتا ۔ درد کے ہاں احساس فکر کے تابع ہے جب کہ میر کے ہاں فکر احساس کے تابع ہے ۔ اسی سے ان دونوں شاعروں کی انفرادیتیں جنم لیتی ہیں ۔ اُردو شاعری میں یہی وہ فکری رجحان ہے جو غالب اور اقبال کے ہاں ابھر کر ایک نئے عروج سے ہم کنار ہوتا ہے ۔ اگر درد اور غالب کی شاعری کا ایک ساتھ مطالعہ کیا جائے تو ہمیں غالب کے ہاں وہی اندازِ فکر اور رویہ ملے گا جو درد کا تخلیقی رویہ ہے ، اسی لیے درد اور غالب کے لہجے ، آہنگ ، الفاظ اور امیجری میں بڑی مماثلت دکھائی دیتی ہے ۔ خواجہ میر درد اُردو شاعری میں اسی فکری رجحان کے قافلہ سالار ہیں ۔ یہی اُردو شاعری کی صوفیانہ روایت ہے اور انھی معنی میں درد صوفی شاعر ہیں :

ہوں قافلہ سالار طریقِ قدما درد
جوں نقش قدم خلق کو میں راہ نما ہوں

درد کی صوفیانہ شاعری کے سلسلے میں یہ رائے ہم نے ان اشعار کو سامنے رکھ کر قائم کی ہے جن میں تصوف اور صوفیانہ تصورات واضح طور پر بیان ہوئے ہیں اور پندرہ سو اشعار پر مشتمل درد کے دیوانِ اُردو میں ایسے اشعار کی خاصی بڑی تعداد ہے ۔ لیکن ان اشعار کے علاوہ ایسے اشعار بھی ہمیں خاصی تعداد میں ملتے ہیں جن کا رخ واضح طور پر عشقِ مجازی کی طرف ہے ۔ صوفیانہ اشعار کے مقابلے میں درد کے یہ اشعار ایک عام قاری کی توجہ اپنی طرف اس لیے زیادہ مبذول کراتے ہیں کہ ان میں عشقیہ تجربہ اس زبان میں اور اس سطح پر بیان ہوا ہے جس کے علامات و کنایات سے ہم پہلے سے واقف ہیں ۔ اسی لیے جب ہم درد کی کوئی غزل پڑھتے ہیں تو ، علامات و اصطلاحات سے ناواقفیت کی بنا پر ، صوفیانہ اشعار ہمارے ذہن کو اس طور پر گرفت میں نہیں لیتے جس طرح مجازی رنگ عشق کے اشعار اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں ۔ اسی لیے درد کی شاعری کے بارے میں ہم یہ رائے قائم کر لیتے ہیں ، جس کا اظہار سب سے پہلے خود راقم الحروف نے اپنے ایک مضمون۷۰ میں کیا تھا کہ درد عشقِ مجازی کے شاعر ہیں ۔ اس نوع کے اشعار میں جو والہانہ پن (Passion) ہمیں محسوس ہوتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ اشعار ہم سے ، بغیر کسی پردے کے براہ راست مخاطب ہوتے ہیں ۔ حالانکہ صوفیانہ اشعار میں تفکر اور تجربہ دونوں مل کر آئے ہیں لیکن ان کو سمجھنے یا ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے ایک ذرا سی ذہنی تربیت کی ضرورت پڑتی ہے ۔ اب ہم درد کے اس حصہٗ شاعری کا مطالعہ

کریں گے جس میں عشق کی نوعیت مجازی ہے ، حالانکہ بالآخر یہ سوتا بھی دوسرے سوتے سے مل کر درد کی شاعری کے دریا کو پاٹ دار کر دیتا ہے۔

اہلِ تحقیق درد کے حالاتِ زندگی میں کسی عشق کی داستان نہ پا کر محض قیاس کے طوطا مینا اڑاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایسے عشقیہ اشعار کسی کی تیغ نظر کے گھائل ہوئے بغیر نہیں کہے جا سکتے۔ ان میں گہرے عشقیہ تجربات بیان ہوئے ہیں۔ اصل بات یہ نہیں ہے کہ درد نے کسی انسانی ہستی سے عشق کیا یا نہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ ان کے ہاں جو عشقیہ تجربات اور قلبی واردات شعر کے سانچے میں ڈھلے ہیں ان کی نوعیت کیا ہے؟ ایک حسّاس انسان اور بڑے شاعر کے لیے عشق کے ایک لمحے کا تجربہ ، تخلیقی سطح پر وہ کام کر سکتا ہے جو ایک عام انسان کو ساری عمر عشق کرنے سے بھی حاصل نہیں ہو سکتا۔ اس عشقیہ تجربے کا رخ ان کی شاعری میں میر جیسا ہے اور میر جیسا ہوتے ہوئے بھی میر جیسا نہیں ہے۔ اس تجربے کو سمجھنے کے لیے پہلے درد کے یہ دس پندرہ شعر پڑھیے:

قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
پر ترے عہد سے آگے تو یہ دستور نہ تھا

کچھ ہے خبر بھی تجھ کو کہ اٹھ اٹھ کے رات کو
عاشق تری گلی میں کئی بار ہو گیا

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا

تو بن کہے گھر سے کل گیا تھا
اپنا بھی تو جی نکل گیا تھا

شب تک جو ہوا تھا وہ ملائم
اپنا بھی تو جی پگھل گیا تھا

میں سامنے سے جو مسکرایا
ہونٹ اس کا بھی درد ہل گیا تھا

ذکر میرا ہی وہ کرتا تھا صریحاً لیکن
میں جو پہنچا تو کہا خیر یہ مذکور نہ تھا

تم آ کر جو پہلے ہی مجھ سے ملے تھے
نگاہوں میں جادو سا کچھ کر دیا تھا

چلیے کہیں اس جا پہ کہ ہم تم ہوں اکیلے
گوشہ نہ ملے گا کوئی میدان ملے گا
عرق کی بوند اس کی زلف سے رخسار پر ٹپکی
تعجب کی ہے جا گہ یہ پڑی خورشید پر شبنم
یوں تو ہے دن رات میرے دل میں ہی اس کا خیال
جن دنوں اپنی بغل میں تھا سو وہ راتیں کہاں
صورتوں میں خوب ہوں گی شیخ گو حورِ بہشت
پر کہاں یہ شوخیاں ، یہ طور ، یہ محبوبیاں
آگے ہی بن کہے تو کہے ہے نہیں نہیں
تجھ سے ابھی تو ہم نے وہ باتیں کہیں نہیں
کہا میں جب ترا بوسہ تو جیسے قند ہے پیارے
لگا تب کہنے پر قندِ مکرر ہو نہیں سکتا
وہ نگاہیں جو چار ہوتی ہیں برچھیاں ہیں کہ پار ہوتی ہیں
شام بھی ہو چکی کہیں اب تو آ شتابی کہ رات جاتی ہے
جی کی جی ہی میں رہی بات نہ ہونے پائی
ایک بھی اس سے ملاقات نہ ہونے پائی
وہ دخترِ رز کہ چھلتی پھرے ہے جہان کو
کہتے ہیں درد پاس بھی اک رات رہ گئی

اب یہ چند شعر بھی پڑھیے :

بر میں مرے وہ سیم بر آیا نہیں ہنوز
مقصود میرے دل کا بر آیا نہیں ہنوز
جوں جوں وہ کٹے ہے تو یہی آتی ہے جی میں
پھر چھیڑیے اور باتیں سنا کیجیے اس سے
اگر بے حجابانہ وہ بت ملے غرض پھر تو اللہ ہی اللہ ہے
آ پھنسوں میں بتوں کے دام میں یوں
درد یہ بھی خدا کی قدرت ہے
یا تو وہ راتیں تھیں یا تو یہ دنوں کا پھیر تھا
ہاتھ اب لگتے نہیں تب پاؤں دبوایا کیے
واشد کبھو تو درد کے بھی ساتھ چاہیے
بندِ قبا سے کھول ٹک اے گلبدن گرہ

میں کہاں اور خیالِ بوسہ کہاں
منہ سے منہ یوں بھڑا دیا کس نے

ہر گھڑی ڈھانپنا چھپانا ہے   الغرض تو بہ نو دکھانا ہے

تو چونکتا عبث ہے کسی بات کے لیے
میں آ گیا ہوں صرف ملاقات کے لیے
یوں ہی تمام جھگڑے ہی رگڑے میں ہو گئی
ہر دن خراب پھرتے تھے جس رات کے لیے

میر درد کا یہ عشقیہ تجربہ ایک ایسا تجربہ ہے جس میں عشق کی نوعیت نہ صرف مجازی ہے بلکہ عاشق کی آرزوئیں ، اس کے احساسات و جذبات اپنے اضطراب و بے قراری کے ساتھ موجود ہیں ۔ یہاں احساسِ جسم بھی ہے اور خواہشِ جسم بھی ۔ بر میں سیم بر کو لانے ، بندِ قبا کھولنے ، منہ سے منہ بھڑانے اور پاؤں دبانے کا اظہار کھل کر ہوا ہے ۔ یہ عشق اس سے کیا جا رہا ہے جس کے طور اور محبوبیاں حور بہشت سے بڑھ کر ہیں ۔ لیکن یہاں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ میر درد اظہارِ عشق احتیاط کے ساتھ ذرا دب کر کر رہے ہیں ۔ ان کا عشق میر کے عشق کی طرح بے محابا نہیں ہے ۔ ان کے ہاں عشق میں مایوسی و ناکامی کا نہیں بلکہ لذتِ دید کا احساس ہوتا ہے ۔ ان کی محبوب عورت ہے :

دل تجھے کیوں ہے بے کلی ایسی   کون دیکھی ہے اچپلی ایسی
خون ہوتا ہے دل کا یار آؤ   مہدی پاؤں میں کیا ملی ایسی

درد کے ہاں مشکل سے دو چار شعر میں سبزہ و خط کا ذکر آیا ہے ۔ اسی لیے ان کے جذباتِ عشق فطری ہیں ۔ ان کے ہاں ہجر کی آزمائش بھی ہے اور اضطراب و بے قراری بھی ، قول و قرار کی باتیں بھی ہیں اور چھیڑ چھاڑ بھی ۔ لیکن ان سب باتوں کے باوصف ان کے عشق میں وصل و قربت کا احساس زیادہ ہے ۔ میر کی طرح درد ناکامیوں سے کام نہیں لیتے بلکہ ان کے ہاں عاشق کے مسکرانے سے محبوب کا ہونٹ بھی ہل جاتا ہے ۔ اسی لیے درد کا تجربہ میر کے غم انگیز تجربے سے مختلف عشقیہ تجربہ ہے ۔ اس سطح پر درد کی کمزوری یہ ہے کہ وہ عشق کے سارے تجربے بیان نہیں کرتے بلکہ تجربوں کا انتخاب بیان کرتے ہیں ۔ میر چونکہ عشق کے ہر چھوٹے بڑے ، ادھورے اور پورے تجربے کو بیان کر دیتے ہیں اسی لیے میر کے ہاں احساس و جذبہ کا دریا متلاطم ہے جب کہ درد کے ہاں جذبات میں ٹھہراؤ اور سکون ہے ۔ درد کو اپنی محترم شخصیت کا احساس

ہے اسی لیے وہ اظہارِ عشق میں ڈرتے اور دبتے سے نظر آتے ہیں ۔ درد کے اشعار میں نشتریت تو ہے لیکن یہ نشتریت اسی لیے میر جیسی نہیں ہے ۔ میر مجنون عاشق ہیں لیکن درد با ہوش عاشق ہیں ۔ میر اپنے غمِ عشق کو ، فنی اثر کی سطح پر ایک نئے قسم کے نشاط میں تبدیل کر دیتے ہیں ۔ درد کے عشق میں ، مجازی رنگ کے باوجود ، حقیقی رنگ شعر کے مزاج میں ویسے ہی چھپا ہوا ہے جیسے میر کے صوفیانہ اشعار میں عشق مجازی موجود ہے ۔ یا یوں کہیے کہ درد کے مجاز میں حقیقت ویسے ہی چھپی ہوئی ہے جیسے میر کی حقیقت میں مجاز چھپا ہوا ہے ۔ درد کی شاعری کا عاشق ناکام ، آوارہ اور شکست خوردہ نہیں ہے بلکہ اس کے عشق میں محبوب کی طرف سے جوابِ عشق کا جذبہ کارفرما ہے ۔ درد کا محبوب ہرجائی نہیں ہے ۔ اس کی بھی ایک سطح اور شخصیت ہے ۔ وہ بھی باہوش ہے ۔ میر کے ہاں سلیقے سے نبھنے کی وجہ عاشقِ زار ہے جب کہ درد کے ہاں عشق میں عاشق و معشوق دونوں شریک ہیں ۔ لیکن اس کے باوجود عشقِ مجازی کی سطح پر درد میر سے چھوٹے شاعر ہیں ۔ ان کی اصل انفرادیت تو اس میں ہے کہ انھوں نے صوفیانہ تجربات کو شاعری میں اس طور پر سمویا کہ تفکر اور جذبہ موثر اظہار کے ساتھ مل کر ایک جان ہو گیا ۔ انھوں نے اُردو شاعری میں اپنے فکری اندازِ نظر اور فلسفہ و فکر کے اظہار سے ایک ایسی روایت کو جنم دیا جو اُردو شاعری میں ایک نئی چیز تھی اور جس میں کوئی دوسرا اس دور میں ان کا شریک نہیں ہے ۔ اس اندازِ فکر نے آئندہ دور میں اُردو شاعری کو ایک نیا رخ دیا ۔

یہ تھے میر درد کی شاعری کے دو رخ لیکن ان دونوں رخوں میں ایک ہی شخصیت اور اس کے مخصوص و منفرد مزاج کا رنگ موجود ہے ۔ میر درد کا کلام سراپا انتخاب ہے ۔ اسے پڑھ کر ایک صاف و شفاف آئینے کا احساس ہوتا ہے جس میں خواجہ میر درد کی شخصیت ، سیرت اور مزاج کی لطافت جلوہ نما ہے ۔ میر درد نے اپنے فکری و جذباتی تجربوں کو جس انداز ، جس سادگی و صفائی اور لطافت و نفاست سے بیان کیا ہے اس نے ان کی شاعری کو روشن کر دیا ہے ۔ درد کے طرزِ ادا کی خوبی یہ ہے کہ ان کے ہاں فکر و معنی کا رشتہ لفظوں کے ساتھ پورے طور پر قائم ہے ۔ اسی ہم آہنگی سے ان کے ہاں ایک منفرد طرز اور لہجہ پیدا ہوا ہے ۔ وہ بڑی سے بڑی بات کو دو مصرعوں میں ایسی سادگی ، صفائی و پرکاری سے بیان کر دیتے ہیں کہ وہ اس سطح پر میر کے ساتھ کھڑے نظر آتے ہیں ۔ ان کے ہاں فارسی عربی الفاظ و تراکیب بھی خاصی تعداد میں

موجود ہیں لیکن شعر پڑھتے ہوئے یہ راستے کا کانٹا نہیں بنتے بلکہ طرزِ شعر میں جذب ہو کر ایک جان ہو جاتے اور شعر کی اثر انگیزی میں اضافہ کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں ایک مقصد بھی موجود ہے لیکن یہ مقصد شاعری میں تجربہ بن کر ظاہر ہوا ہے۔ اظہار کا بناؤ سنگھار، اہتمام اور فنِ شعر کے لوازمات بھی جزو شاعری بن کر آئے ہیں۔ درد رنگینی کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کا طرز ان کے فقر کی طرح سادگی، صفائی و پاکیزگی لیے ہوئے ہے۔ اس سادگی میں اکثر وہ سطح پیدا ہو جاتی ہے جہاں نظم و نثر کی سرحدیں مل کر ایک ہو جاتی ہیں اور جسے سہل ممتنع کا نام دیا جاتا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا

قصۂ زلف یار کیا کہیے
ہے دراز اور عمر ہے کوتاہ

ہم نہ کہتے تھے منہ نہ چڑھ اس کے
درد کچھ عشق کا مزا پایا

دشمنی میں سنا نہ ہووے گا
جو ہمیں دوستی نے دکھلایا

دل زمانے کے ہاتھ سے سالم
کوئی ہوگا کہ رہ گیا ہوگا

شام بھی ہو چکی کہیں اب تو
آ شتابی کہ رات جاتی ہے

آخر الامر آہ کیا ہوگا
کچھ تمہارے بھی دھیان پڑتی ہے

خواجہ میر درد کا یہ نارمل لیکن بے اختیار سا طرز اپنے اندر مخصوص قسم کی شگفتگی رکھتا ہے۔ اس میں ہلکا سا جذباتی اثر بھی شامل ہے اسی لیے وہ دل پر اثر کرتا ہے۔ اسی مخصوص طرز کی وجہ سے میر درد کے بہت سے اشعار ضرب المثل بن کر ہماری روزمرہ کی زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے جن سے ہم سب پہلے سے واقف ہیں:

وائے ناکامی کہ وقتِ مرگ یہ ثابت ہوا
خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا

دردِ دل کے واسطے پیدا کیا انسان کو
ورنہ طاعت کے لیے کچھ کم نہ تھے کرّوبیاں

روندے ہے نقشِ پا کی طرح خلق یاں مجھے
اے عمرِ رفتہ چھوڑ گئی تو کہاں مجھے

تر دامنی پہ شیخ ہماری نہ جائیو
دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں

ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلک بس چل سکے ساغر چلے

ان اشعار میں لفظوں کی در و بست ، سادگی و صفائی کے ساتھ انسانی تجربے کا وہ پہلو بھی موجود ہے جس سے ہر زمانے اور ہر دور کے انسان کو واسطہ پڑتا ہے ، اسی لیے یہ شعر ہمارے اظہار کا حصہ بن گئے ہیں ۔ اس طرزِ ادا کے خمیر میں اثرِ موسیقی بھی موجود ہے لیکن یہ موسیقی پُر شور نہیں ہے بلکہ تنے ہوئے تار سے اوپر اٹھتی ہوئی دھیمی لَے اس میں سرایت کیے ہوئے ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو تین شعر پڑھیے :

مثلِ نگیں جو ہم سے ہوا کام رہ گیا
ہم رو سیاہ جاتے رہے نام رہ گیا

ایک تو ہوں شکستہ دل تس پہ یہ جور یہ جفا
سختیِ عشق واہ واہ ، جی نہ ہوا ستم ہوا

اوروں سے تو ہنستے ہو نظروں سے ملا نظریں
ایدھر کو نظر کوئی پھینکی بھی تو دزدیدہ

یا وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے :

تجھی کو جو یاں جلوہ فرما نہ دیکھا
برابر ہے دنیا کو دیکھا نہ دیکھا

یہاں ہمیں طبلے ، تالی اور سرنگی کی ملی جلی لَے : تال کا اثر واضح طور پر محسوس ہوتا ہے جس نے ان کے جوہرِ شاعری اور طرز ادا کو ایک پر اثر آہنگ دیا ہے ۔

میر درد کی زبان وہی ہے جو میر و سودا کی زبان ہے ۔ جیسے میر و سودا کی زبان کے بہت سے الفاظ آج متروک ہوگئے یا بدل گئے ہیں ، وہی صورت درد کی زبان کے ساتھ ہے ۔ مثلاً درد کے ہاں کبھو ، تئیں ، کنے ، ٹک ، نت ، ہیں گے ، تجھ سوا ، ان نے ، دیکھوں ہوں ، انھوں کی ، ہوجیو ، لے ڈوبیاں ، پائیاں ہیں وغیرہ الفاظ اور فعل و ضمیر ملتے ہیں ۔ ان چند بدلی ہوئی یا متروک صورتوں کے علاوہ میر درد کی زبان ویسی ہی صاف و شستہ زبان ہے جو آج بولی جاتی ہے ۔ درد نے محاورہ و روزمرہ کا استعمال کثرت سے کیا ہے لیکن انھوں نے میر کی طرح خالص عوام کی زبان کو استعمال نہیں کیا بلکہ ایسے الفاظ اور محاورہ و روزمرہ استعمال کیے جو عوام و خواص میں یکساں طور پر رائج تھے ۔ اسی لیے ان کی زبان یکساں و ہموار ہے ۔

میر درد نے بہت کم کلام چھوڑا ہے اور وہ بھی کم و بیش تمام تر صنف غزل میں ہے ۔ دوسری صنف جس میں ان کا کلام ملتا ہے رباعی ہے اور جن کی مجموعی تعداد ۷۲ ہے ۔ رباعی میں ان کی فکر زیادہ واضح اور مربوط انداز میں

ابھری ہے ۔ وہ غزل کی طرح رباعی کے بھی ایک اہم شاعر ہیں ۔ اتنے کم کلام کے باوجود ان کا نام میر و سودا کے ساتھ اس لیے لیا جاتا ہے کہ انھوں نے اُردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھانے میں وہی کام کیا ہے جو میر و سودا نے کیا ۔ درد جہاں ''طریقِ محمدی'' کے ''اول المحمدیین'' ہیں وہاں میر و سودا کی طرح اُردو زبان کے بھی 'کلاسیک' ہیں ۔ اپنے کلام کی ضخامت کے باوجود قائم ، سوز وغیرہ اس درجے پر نہیں آتے ۔ اگلے باب میں ہم انھی شعرا کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- علم الکتاب : خواجہ میر درد ، ص ۸۴ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ ۔

۲- آہ سرد : خواجہ میر درد ، ص ۱۵۶ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ ۔

۳- رسالہ ہوش افزا : خواجہ ناصر عندلیب (قلمی) ، ورق ۹۶ ب ، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۔

۴- ''قصر عرفاں زیں سبب آمد حسابِ رحلتش'' کے الفاظ ''قصرِ عرفاں'' سے ۷۹۱ برآمد ہوتے ہیں ۔

۵- خواجہ محمد ناصر عندلیب نے رسالہ ہوش افزا (ورق ۹۴ ب) میں ''حج کی غرض سے'' جانا لکھا ہے اور ساقی خاں مصنف مآثر عالمگیری نے جلد دوم ص ۱۴۱ پر ''وطن واپس چلے گئے'' کے الفاظ لکھے ہیں ۔

۶-۷- رسالہ ہوش افزا : ورق ۹۶ ۔

۸- مآثر الامراء : صمصام الدولہ شاہنواز خاں (ترجمہ از محمد ایوب قادری) جلد دوم ، ص ۳۳۶ — ۳۳۹ ، مرکزی اُردو بورڈ لاہور ۱۹۶۹ء ۔

۹- ''نکات الشعرا'' : محمد تقی میر ، ص ۳۰ نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء ۔ اور مقالات حافظ محمود شیرانی ، جلد دوم مرتبہ ، مظہر محمود شیرانی ، ص ۱۳۱ — ۱۴۵ مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ء ۔

۱۰- خواجہ میر درد کی تصنیف ''علم الکتاب'' (ص ۱۳۷) میں یہ قطعہ تاریخ ولادت ملتا ہے :

در وجود آمد چوں ذاتِ آں ولی
شد کمالاتِ امامت زو جلی
سالِ تاریخش مرا الہام شد
''وارث علم و امامین و علی''

۱۱۰۵ھ

۱۱- ''سال وصال آن . . . خواجہ محمد ناصر مہدی المتخلص بہ عندلیب یک ہزار و یک صد و ہفتاد و دو شدہ بود'' رسالہ خواجہ میر درد ـــ ''درد دل'' مطبع کبیری سہسرام ۱۲۶۶ھ -
۱۲- علم الکتاب : خواجہ میر درد ، ص ۸۴ -
۱۳- قطعات تاریخ (قلمی) : سناتھ سنگھ بیدار ، ص ۷۵ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی -
۱۴- دردِ دل : خواجہ میر درد ، ص ۲۴۲ ، مطبع کبیری ، سہسرام ۱۲۶۶ھ -
۱۵- قطعاتِ تاریخ (قلمی) : سناتھ سنگھ بیدار ، ص ۹ -
۱۶- درد دل : خواجہ میر درد ، نور ۲۱۶ ، ص ۱۸۸ -
۱۷- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۲۴۰ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -
۱۸- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع -
۱۹- ایضاً : ص ۱۰۳ -
۲۰- نالۂ درد : خواجہ میر درد ، نالہ ۲۸۹ ، ص ۵۸ -
۲۱- نالۂ درد : نالہ ۳۷ ، ص ۷ - ۲۲- مجموعۂ نغز : ص ۲۴۰ -
۲۳- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۹۲ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۲۴- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۸۰ ، اورینٹل کالج میگزین ، لاہور -
۲۵- نکات الشعرا : ص ۵۴ - ۲۶- نکات الشعرا : ص ۵۳ -
۲۷- گل رعنا (قلمی) : لچھمی نرائن شفیق ، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -
۲۸- آہ سرد : خواجہ میر درد ، ص ۱۱۷ -
۲۹- مجمع النفائس : سراج الدین علی خان آرزو (قلمی) مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -
۳۰- جام جہاں نما : شوق رامپوری بحوالہ دستور الفصاحت ، سید احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، حاشیہ ص ۳۶ ، رامپور ۱۹۴۳ع -
۳۱- تذکرۂ ہندی : ص ۹۲ ، ۹۳ -

۳۲- کلیاتِ سودا : جلد دوم ، مرتبہ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی ، ص ۱۹۹ ، ۲۰۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ع -
۳۳- تذکرۂ مسرت افزا : امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۷۷ ، ۷۸ ، مطبوعہ معاصر پٹنہ -
۳۴- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۰۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
۳۵- نالۂ درد : خواجہ میر درد ، ص ۲ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ -
۳۶- نالۂ درد : ص ۶ -
۳۷- "سی و نہ سال بودہ کہ صحیفۂ واردات تسوید کردہ -" نالۂ درد : ص ۲ -
۳۸-۳۹- علم الکتاب : ص ۹۱ - ۴۰- علم الکتاب : ص ۲ -
۴۱- علم الکتاب : ص ۹۵ - ۴۲- ایضاً : ص ۳ تا ۸ -
۴۳- "سی صد و چهل و یک نالہ موافق اعداد اسم ناصر دارد -" نالۂ درد : ص ۷۰ -
۴۴- مجمع النفائس (قلمی) : مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -
۴۵- دیوانِ درد اُردو : مطبوعہ نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۴۶- نکات الشعرا : ص ۵۳ -
۴۷- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۳۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۹ع -
۴۸- ایضاً : ص ۳۹ -
۴۹- تذکرہ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۶۶ ، انجمن ترقی اُردو دہلی ۱۹۴۰ع -
۵۰- دو تذکرے (جلد اول) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۲۵۱ ، پٹنہ بہار ، ۱۹۵۹ع -
۵۱- دستور الفصاحت : حکیم احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۳۹ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع -
۵۲- علم الکتاب : ص ۸۵ - ۵۳- ایضاً : ص ۸۵ و ۸۶ -
۵۴- نالۂ درد : ص ۴۷ ، مطبع شاہجہانی بھوپال ، ۱۳۱۱ھ -
۵۵- علم الکتاب : ص ۸۹ -
۵۶- ۵۷- اُردو دائرہ معارف اسلامیہ : جلد اول ، ص ۶۰۹ — ۶۱۰ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۴ع -

۵۸- خواجہ میر درد : ڈاکٹر وحید اختر ، ص ۸۴ و ۸۵ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۷۱ء -

۵۹- برعظیم پاک و ہند میں ملت اسلامیہ : ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی (ترجمہ ہلال احمد زبیری) - ص ۱۹۵ ، ۱۹٦ ، کراچی یونیورسٹی ۱۹٦۷ء -

٦۰- دردِ دل : خواجہ میر درد ، ص ۱۴۹ -

٦۱- نالۂ درد : ص ٦ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ء -

٦۲- شمع محفل : ص ۲۸۳ -

٦۳- ایضاً : ص ۱۸۳ -

٦۴- آہ سرد : ص ۱۲۳ -

٦۵- ایضاً : ص ۱۲۳ -

٦٦- آہ سرد : ص ۸۸ -

٦۷- نالۂ درد : ص ۴٦ -

٦۸- دردِ دل : ص ۲۰۸ -

٦۹- آہ سرد : خواجہ میر درد ، آہ ۸۱ ، ص ۸۵ -

۷۰- تنقید اور تجربہ : ڈاکٹر جمیل جالبی ، مضمون ''آدھا شاعر'' ص ۱٦۲ تا ص ۱۹۰ ، مشتاق بُک ڈپو ، کراچی ۱۹٦۷ء -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۲۵-۲۴ ''از اتفاقات ورودِ صحیفۂ واردات بحضور پر نور در سال وصال . . . حضرت خواجہ محمد ناصر محمدی المتخلص بہ عندلیب یک ہزار و یک صد و ہفتاد و دو شدہ بود ہم چنیں از تقدیر الٰہی حسن اتفاق اختتام مسودات این ختم التصنیفات امسال ارتحال ایں عاصی پر معاصی فقیر خواجہ میر محمدی المتخلص بہ درد . . . رو نمود - اما خاموشی حسن خاتمہ ، اختتام این شمع محفل در ہمیں شہر صفر ۱۱۹۹ھ یک ہزار و یک صد و نود و نہ ہجری مقدس ظاہرا توام با سکوت خاتمہ بالخیرے انجام ایں درد دل سرو مقدر است -''

ص ۲٦ ''در وسطِ جوانی کسبِ علومِ رسمیہ از عقائد و معقولات و اصولِ تصوف وغیرہ ھا بقدر ضرور نمودہ ام -''

ص ۲٦ ''ماہے چند از خدمت افادہ مرتبت مفتی دولت مرحوم مغفور بر اکتسابِ فنونِ رسمیہ ہمت گماشت -''

ص ۲٦ ''پیش ازین بہ سپاہی پیشگی بہ اعزاز و امتیاز بسر می‌برد -''

ص ۲٦ ؂ ''از چندے بہ اشارۂ والد بزرگوار دست ازاں کار باز داشتہ بہ سجادۂ طاعت بہ کمال فقر و قناعت می گزرالید ۔''

ص ۲٦ ؂ ''ہنوز عالم جوانی باقی بود کہ دست ازین عالم فانی و بے ثبات کشید و در سنہ بست و نہ سالگی لباس درویشانہ پوشید ۔''

ص ۲٦ ؂ ''سماع من منجانب اللہ است و حق بر ایں امر ہمہ وقت گواہ کہ خود بخود گویندگان می آیند . . . نہ آن کہ فقیر اینہا را می طلبد و شنیدن سرود را چوں دیگراں عبادت می فہمد بلکہ ہماں معاملہ نہ انکار می کنم و نہ ایں کار می کنم درپیش است و عقیدۂ من ہماں است کہ عقیدۂ بزرگان من است ۔ اما چوں درین ابتلا حسب مرضی الٰہی گرفتارم ناچار خدا ہم بیامرزد ۔''

ص ۲٦ ؂ ''در علم موسیقی بدرجہ مہارت بود کہ سرآمد سرود سرایاں میاں فیروز خان از جناب کرامت مآب ایشان نقش درست می کرد ۔''

ص ۲۸ ؂ ''شاہ گلشن در علم موسیقی دخل تمام داشتند ۔''

ص ۲۸ ؂ ''جوانے ست خیلے صاحب فہم و ذکا ۔''

ص ۳١ ؂ ''چونکہ ایں فقیر طبع موزونے ہم ادارد و درد تخلص می کند ایں رباعی بطریق یادگار دریں رسالہ تحریر نمود ۔''

ص ۳١ ؂ ''بیشتر ازیں رسالہ یعنی اکثر وارد در حضور اقدس جناب امیر المحمدیین حضرت قبلہ گاہی دامت برکاتہ درسنہ یک ہزار و یک صد و ہفتاد و دو ہجری تحریر یافتہ بود ۔''

ص ۳۲ ؂ ''اکثرے از عزیزاں باعث شدند کہ آنچہ تو فوائد و نکات ایں مختصر در خلال مجالس پیش ما بیان می کنی بطریق شرح برنگار . . . و رموزے کہ دریں عبارت موجزست مفصل باظہار در آر . . . و مفید خواص و عوام وا نما . . . بندہ بموجب درخواست ایشاں رجوع بجناب ملہم معانی عم نوالہ نمود . . . زیراکہ تحریر متن ہم بطریق ورود بودہ . . . و فقیر از طرف خود بتکلف چیزے افزود لہ نمودہ ۔''

ص ۳۳ ؂ 'چون کلمہ ھوالناصر در ابتدا بر سر مسودہ ہر وارد محرر گشتہ بود و در رسالہ کتاب نیز ہماں قسم داشتہ شد نادر ہر مقام اول

مشہود و مذکور ہمیں اسم سامی و نام نامی شود و چون بموجب حدیث شریف شروع ہر امر بتسمیہ می باید اول ہر وارد کہ جدا جدا وارد گردیدہ و ہر یک مطلب علیحدہ دارد بسم اللہ تحریر نمودہ آمد ۔''

ص ۳۵ ''فارسی ہم خوب می گوید . . . رباعی اکثر می گوید و خوب می گوید ۔''

ص ۳۶ ''ابیات دیوانش قریب ہفصد شعر از نظر گزشتہ ہمگی لب لباب و تمامی انتخاب است ۔''

ص ۳۶ ''رسالہ در علم تصوف مسمی بواردات بر سرایر چند تصنیف کرد کہ متعلق بدیدن است ۔''

ص ۳۶ ''دیوانش اگرچہ مختصر است لیکن چون کلامِ حافظ سراپا انتخاب ۔''

ص ۳۶ ''دیوان ریختہ اش اگرچہ ہزار بیت متجاوز لیست لیکن ہمہ یک دست و احتیاج بہ انتخاب نہ دارد ۔''

ص ۳۷ ''گویند کہ دیوان او ہم مثل دیگر ضخیم بود ، روزے خود متوجہ شدہ قریب یک ہزار و پانصد شعر مع رباعیات انتخاب کردہ باقی را پارہ نمود بہ آب شست ۔ حالا ہرچہ رواج دارد ہمان منتخب دیوان است ۔''

ص ۳۸ ''اے فرزند این کارِ دیگرالست کار مالیست ۔ اگر ارادہ ما چنین می بود در وقت خود طریق خویش را مسمی باسم خود چون دیگراں میگرادنیم ۔ ما ہمہ فرزلدان در بحر عینیت گم ایم و غریق یک قلزم ۔ لام ما نام محمدست و نشان ما نشان محمد ۔ محبت ما محبت محمد ست و دعوت ما دعوت محمد صلی اللہ علیہ و علی الہ وسلم ۔ این طریقہ را طریقہ محمدیہ باید گفت کہ ہمان طریق محمد ست علیہ السلام و ما از طرف خود چیزے برآن نیفزودہ ایم ۔ سلوکِ ما سلوکِ نبوی ست و طریقِ ما طریقِ محمدی ۔''

ص ۳۸ ''علم آنست کہ مصلح علم بود و دافع کسل ، نہ آنکہ بحث و جدل فزاید و در امور دینیہ خلل نمود ۔''

ص ۳۹ ۲ — ''اے صاحبان ادعائے ما ہمین ست کہ ہمہ پیران و مرشدان ما مهدیان خالص بوده اند ـ شما از غلطی خود و شراکت لفسالیت خویش در طریقہ واحده ایشان تفرق احداث می کنید و اہل حق را کہ باہم متفق الد جدا و مغائر از ہم دیگر می فهمید و چون در شما این خلل تفرق فاسد بسبب امتداد زمانہ و قصور عقل پیدا شده بود حق تعالیٰ حضرت امیر المحمدین را بر شما فرستاد تا باز دعوت بطرف ہمان طریقہ واحده مهدیہ فرمایند و از کثرت بوحدت جذب نمایند ـ''

ص ۴۱-۴۰ ۲ — ''وطن در سفر کہ اشارت از مقام ورائے لفس و آفاق است و در مرتبہ سیر من الله فی الله رو می نماید ـ اصطلاح جدید مختص باین فقیر و مسلوک طریقہ مهدیہ است ـ''

ص ۴۳ ۲ — ''قال من موافق حال من است و حال من مطابق قال من است ـ ہمان در دل دارم کہ بر زبان می آرم ـ''

ص ۴۶ ۲ — ''عشق مجازی کہ بہ عشق حقیقی فائز می گرداند مرید را عشق پیر است ـ''

• • •

چھٹا باب

قائم ، میر سوز ، میر اثر

قائم چاند پوری اس دور کے ایک ممتاز شاعر ہیں۔ تاریخِ ادب میں ان کا المیہ یہ ہے کہ وہ ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے جس پر میر و سودا چھا جاتے ہیں اور جن کے سامنے ان سے کم درجے کے کسی شاعر کا چراغ نہ جل سکا۔ خواجہ میر درد اگر فقر و تصوف کو شاعری کا موضوع بنا کر اپنی انفرادیت قائم نہ کرتے تو ، اپنی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کے باوجود ، ان کی حیثیت بھی قائم کی سی ہو کر رہ جاتی۔ قائم سودا کی طرح کے شاعر ہیں لیکن سودا نہیں ہیں۔ قائم میر کی طرح کے شاعر ہیں لیکن میر نہیں ہیں۔ ان کی شاعری میں سودا و میر کے رنگ کھل کر اور کُھل کر نکھرے ضرور ہیں لیکن ان رنگوں کے سارے امکانات کا بھرپور اظہار قائم کے ہاں نہیں بلکہ خود سودا و میر کے ہاں ہوا ہے۔ اسی لیے جب میر و سودا کے ساتھ ہم قائم کا کلام پڑھتے ہیں تو میر و سودا ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں اور قائم کھڑے رہ جاتے ہیں۔ اگر 'ردِ عمل کی تحریک' کے زیرِ اثر ابھرنے والے شعرا کی فہرست سے میر و سودا کو الگ کر دیا جائے تو ''دیوان زادہ'' والے حاتم کے باوجود ، قائم اس دور کے سب سے بڑے شاعر نظر آتے ہیں۔ لیکن تاریخ کا مطالعہ چونکہ کسی کو اس کے دور سے خارج کرکے نہیں کیا جا سکتا اس لیے قائم کو ہم اس دور کے پس منظر میں میر و سودا کے ساتھ ہی دیکھیں گے۔

قائم چاند پوری (م ۱۲۰۸ھ/۹۴-۱۷۹۳ع) نے خود اپنا نام محمد قیام الدین لکھا ہے[1] اور اس شہادت کی روشنی میں ہر اس تذکرہ نگار کی رائے ، جس نے ان کا نام محمد قائم لکھا ہے ، نہ صرف نا درست ہے بلکہ اس پر بحث کرنا یا بعد کی پانچویں پشت کے افرادِ خاندان کی رائے کو بطور سند[2] پیش کرنا ، محض غلطی ہے۔ قائم قصبہ چاند پور (ضلع بجنور) کے رہنے والے تھے۔[3] بچپن میں اپنے بڑے بھائی کے پاس (جن کا تخلص منعم تھا) دہلی آ گئے۔ یہیں ''خرد سالی'' میں

قائم نے اپنے گھر پر ناجی کو دو تین بار دیکھا تھا۔[۴] قائم نے خود بھی لکھا ہے کہ ''آغازِ شعور سے اب تک بادشاہی ملازمت کرکے دار السلطنت دہلی میں گزارا اور مقتضائے طبیعت کے باعث سارا وقت عالی مقدرت شعرا کی صحبت میں بسر کیا۔''[۵] اس سے اس بات کا بھی پتا چلا کہ دہلی ہی میں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی اور یہیں ان کا ذوقِ شاعری پروان چڑھا۔ میر نے اپنے تذکرہ 'نکات الشعرا' (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں انہیں ''جوانے است خیرہ و طیرہ، حسن پرست، نوکر پیشہ''[۶] لکھا ہے۔ ''نکات الشعرا'' لکھتے وقت خود میر کی عمر تیس سال تھی اور کم و بیش یہی عمر اس وقت قائم کی ہوگی۔ قائم بادشاہ کی سرکار میں توپ خانے میں ملازم تھے۔[۷] اس زمانے میں میر سوز بھی یہیں ملازم تھے اور اسی لیے میر سوز و قائم میں قربت تھی۔[۸] ۱۱۶۶ھ/۱۷۵۳ع میں صفدر جنگ کی بغاوت اور خانہ جنگی کا سلسلہ شروع ہوا اور ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع میں عماد الملک نے، مرہٹوں کی مدد سے، وزارت پر قبضہ کرکے احمد شاہ کو تخت سے اتار کر اندھا کردیا[۹] اور عزیز الدین کو عالمگیر ثانی کے لقب سے تختِ سلطنت پر فائز کر دیا۔ اسی زمانے میں قائم کی ملازمت بھی ختم ہوگئی۔ یہ وہ دور تھا کہ سلطنت کا شیرازہ تیزی سے بکھر رہا تھا اور اہلِ ہنر ترکِ وطن کرکے تیلیوں کی طرح بکھر رہے تھے۔ ملازمت سے الگ ہو کر قائم نے اس فرصت کو غنیمت جانا اور اپنا تذکرہ، جسے انہوں نے ''جریدہ احوال سخنورانِ متقدم و حال''[۱۰] لکھا ہے اور جس کا معروف تاریخی نام ''مخزنِ نکات''[۱۱] (۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع) ہے، لکھنے کا ارادہ کیا۔ چونکہ ''مخزنِ نکات'' ۱۱۶۸ھ میں مکمل ہوا اس لیے ترکِ ملازمت کا واقعہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع میں پیش آنا چاہیے۔ لیکن اس زمانے میں بھی وہ دہلی ہی میں رہے۔ نواب نعمت اللہ خاں دہلوی کے بیٹے کی شادی کا قطعہ تاریخ، جس سے ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ع برآمد ہوتے ہیں، ان کے کلیات میں موجود ہے۔ ایک قطعہ احمد شاہ ابدالی کے دہلی سے چلے جانے پر بھی لکھا ہے جس سے ۱۱۶۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ لیکن تاریخ کی رو سے ابدالی جمادی الثانی ۱۱۷۰ھ/جون ۱۷۵۷ع کو دہلی سے رخصت ہوا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ع تک قائم دہلی میں تھے۔ اس کے بعد وہ اپنے وطن چاند پور چلے گئے۔ یہاں آ کر بھی وہ چین سے نہ بیٹھ سکے۔ یہ زمانہ قائم کی معاشی پریشانیوں کا زمانہ تھا۔ تلاشِ معاش میں وہ بسولی، آنولہ، امروہہ، سنبھل اور مراد آباد گئے جس کا پتا ان کے کلام سے چلتا ہے۔ اس عرصے میں انہیں ایک چھوٹی سی بستی کا قاضی بھی مقرر کیا

گیا لیکن وہاں کے قاضی نے اپنے عہدے سے ہٹنے سے انکار کر دیا ۔ قائم نے ایک قطعے [۱۲] میں اس واقعے کو موضوعِ سخن بنا کر نواب کی توجہ مبذول کرائی :

ایک تو عالمِ افلاس ، دوم غربتِ شہر
تیسرے قاضی سے جھگڑا کہ یہ ہے سخت عذاب
کیا قضا چھوٹی سی اک بستی کی جس پر کہ کوئی
ننگ رتبے کا سمجھ کر نہیں کرتا پیشاب
وہ تو چاہے ہے نہ دوں ، میں بھی کہتا ہوں کہ لوں
ایک مردار پہ جوں لڑتے ہیں باہم دو کلاب
جب یہ دکھ آن کے کرتا ہوں ہیں خدمت میں بیاں
آپ کہتے ہیں تعینات ہے تیرا محراب

ایک مخمس بھی قاضی کی ہجو میں "کلیاتِ قائم" میں ملتا ہے جس کا ٹیپ کا مصرع "جس دور میں تو قاضی ہو اس دور پہ لعنت" ہے اور تین ہجویہ رباعیاں بھی کلیات میں ملتی ہیں ۔ قدرت اللہ قاسم [۱۳] نے "شاید" کے لفظ کے ساتھ اس قاضی کا نام قاضی عبدالفتاح سنبھلی بتایا ہے ۔ بہرحال ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء میں یا اس کے بعد ترکِ دہلی کرکے وہ پریشان روزگار رہے اور ۱۱۸۴ھ/۷۱-۱۷۷۰ء میں نواب محمد یار خاں امیر نے ، سودا و سوز کے انکار کرنے پر ، قائم کو ٹانڈا آنے کی دعوت دی اور سو روپے ماہوار تنخواہ پر صیغۂ شاعری میں ملازم رکھ لیا ۔[۱۴] ٹانڈا آنے سے پہلے قائم بسولی میں تھے ۔ اس وقت ندوی لاہوری ، میر محمد نعیم نعیم ، پروانہ علی شاہ پروانہ مراد آبادی ، میاں عشرت ہذال ، حکیم کبیر سنبھلی بھی وہاں موجود تھے ۔[۱۵] مصحفی بھی ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ء میں قائم کی سفارش پر ٹانڈا آ کر ملازم ہو گئے تھے[۱۶] لیکن یہ محفل بھی اس وقت برہم ہو گئی جب مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر ضابطہ خاں پر حملہ کیا اور معرکۂ سکرتال (۲۳ فروری ۱۷۷۲ء) میں اسے شکست دے کر روہیل کھنڈ کی اینٹ سے اینٹ بجا دی ۔ قائم نے اپنے شہر آشوب میں اسی تباہی کو موضوعِ سخن بنا کر شاہ عالم ثانی کو "شیطان کا ظل" ، "بھڑوے خبیث خر" اور "شاہ حماقت پناہ" جیسے الفاظ سے مخاطب کیا ہے ۔ جب ٹانڈا میں حالات سنبھلے تو قائم پھر واپس آ گئے اور معرکۂ میراں کٹڑہ (۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴ء) تک یہیں رہے ۔ اس معرکے میں حافظ رحمتِ خاں شہید ہو گئے ۔ قائم کے ممدوح نواب محمد یار خاں گرفتار ہوئے اور جب رہا ہوئے تو رام پور آ کر دو ماہ کے اندر اندر وفات پا گئے ۔ اب قائم پھر بے یار و مددگار تھے ۔ ۱۱۹۰ھ/۷۷-۱۷۷۶ء

کے لگ بھگ وہ لکھنؤ آئے [17] اور یہیں شاہ کمال، صاحبِ مجمع الانتخاب، ان کے شاگرد ہوئے اور دو تین سال لکھنؤ میں رہ کر نواب احمد یار خاں کے بلانے پر قائم رام پور چلے گئے۔ قائم آصف الدولہ کے زمانے میں اس وقت پھر لکھنؤ آئے جب شہزادہ سلیمان شکوہ دہلی سے فرار ہو کر لکھنؤ آ گئے تھے۔ یہاں قائم نے سلیمان شکوہ کی خدمت میں ایک قصیدہ پیش کیا جو کلیاتِ قائم میں موجود ہے۔ مصحفی [18] نے لکھا ہے کہ لکھنؤ کے دورانِ قیام میں قائم نے اپنے قدیم دیہات، ملک اور یومیہ واگزاشت کرانے کی کوشش کی اور آصف الدولہ کے دیوان راجہ ٹکیٹ رائے بہادر سے چاند پور کے عامل کے نام شقہ جات و پروانہ جات حاصل کرنے میں کامیاب بھی ہوگئے۔ اس کے بعد چاند پور ہوتے ہوئے وہ رامپور چلے گئے اور یہیں ۱۲۰۸ھ/۹۴-۱۷۹۳ع میں وفات پائی اور نواب محمد یار خاں کے مقبرے میں دفن ہوئے۔ [19] جرأت نے بھی رباعی مستزاد سے یہی سال وفات نکالا ہے۔ [20]

قائم سودا کے شاگرد تھے لیکن سودا کے شاگرد ہونے سے پہلے وہ خواجہ میر درد کے شاگرد ہوئے جس کی تصدیق میر کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ ''مدت تک میاں خواجہ میر صاحب کے گروہ میں داخل رہا۔'' [21] دوسرے تذکروں مثلاً گلشنِ سخن، تذکرۂ شورش، تذکرۂ مسرت افزا، تذکرۂ میر حسن سے بھی اس بات کی توثیق ہوتی ہے۔ عشقی عظیم آبادی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''مشقِ شاعری کے آغاز میں اپنے اشعار خواجہ میر درد کے سامنے پیش کیے۔'' [22] لیکن ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں جب محمد تقی میر نے اپنا تذکرہ لکھا، اس وقت وہ سودا کے شاگرد تھے۔ میر کے الفاظ یہ ہیں ''اب مرزا رفیع کے ساتھ شامل ہیں۔'' [23] اس زمانے میں جب قائم درد کے شاگرد تھے، ان کی کسی بات پر ہدایت اللہ خاں ہدایت سے اَن بَن ہو گئی۔ قائم نے ایک ہجویہ قطعہ [24] کہا جس میں حضرت درد کو استادِ زماں کہہ کر خطاب کیا اور ان سے ہدایت کو سیدھا کرنے کی اجازت طلب کی:

حضرتِ درد کی خدمت میں جب آ قائم نے
عرض کی یہ کہ اے استادِ زماں سنتے ہو
امر ہووے تو ہدایت کو کروں میں سیدھا
واں سے ارشاد ہوا یہ کہ میاں سنتے ہو
راست ہوتے ہیں کسی سے بھی کبھو کج طینت
تیر بنتے بھی کہیں شاخِ کماں سنتے ہو

شاہ ہدایت نے بھی اس کا جواب دیا اور کہا :

چشم انصاف سے دیکھو تو میاں قائم تم
چاہیے یوں کہ ہدایت کو اب استاد کرو
اور جو کچھ شاعری کا دل میں تمہارے ہو گھمنڈ
کہہ چکے ہم تو غزل ، بارے تم ارشاد کرو

قدرت اللہ قاسم ، شاہ ہدایت کے شاگرد تھے - اپنے تذکرے[۲۵] میں نہ صرف یہ لکھا کہ قائم کے قطعے کا آخری شعر محمد طاہر غنی کے اس فارسی شعر کا سرقہ ہے :

کج را بتکلف نتواں راست نمودن
کے تیر تواں ساختن از شاخ کمانہا

بلکہ یہ بھی لکھا کہ ''فطری خباثت کی وجہ سے ان (سودا) کی شاگردی سے بھی پہلوتہی کر لی -'' سودا نے قائم کا مزاج درست کرنے کے لیے ایک مثنوی لکھی جو آج بھی ''مثنوی در ہجو فوق'' کے نام سے کلیاتِ سودا میں موجود ہے - سودا کی اس مثنوی کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے اپنی ''جنگی غزل'' میں سودا کو بکری اور خود کو شیر کہا تھا - سودا نے ہجو سے قائم کی مالش کی اور شعر میں پوچھا ۔

کون اس میداں میں بکری ، کون شیر
بولیے جلدی سے اب کیجے نہ دیر

جب بات بڑھ گئی تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نواب نعمت اللہ خاں کے بیچ میں پڑنے سے صلح صفائی ہو گئی اور سودا نے قائم کا نام نکال کر ایک فرضی نام فوق ڈال دیا - ڈاکٹر اقتدا حسن نے لکھا ہے کہ کلیاتِ سودا کے مخطوطہ برٹش میوزیم میں یہ ہجو موجود ہے جس میں کہیں فوق کے بجائے قائم درج ہے اور کہیں متن میں فوق اور حاشیے پر قائم[۲۶] درج ہے - قائم نے ایک قصیدہ بھی سودا کی مدح میں کہا جس میں سودا کو ''افصح الفصحا''، پیمبرِ اہلِ سخن'' اور ''سخن پناہا'' کے الفاظ سے مخاطب کیا اور دل کھول کر مدح کی - درد فقیر گوشہ نشین اور سرکار دربار سے بے تعلق تھے - سودا دنیا دار آدمی تھے - یار باش ، مجلسی ، امرا و نوابین کی صحبت کے دلدادہ - سودا کی شاگردی نے قائم کی دو ضرورتیں پوری کیں - ایک شعر و سخن کی اور دوسری دربار و نوابین سے قربت کی - قائم بھی سودا کا ''سا'' مزاج رکھتے تھے اور شعر کو معاشرتی رتبے اور معاش کا وسیلہ بنانا چاہتے تھے - اسی لیے یہ استادی شاگردی آخر وقت تک قائم رہی اور قائم بار بار سودا کی استادی کا اعتراف کرتے رہے :

قائم تو جی لگا کے نہ کہیو یہ ریختہ ہونا پڑے گا حضرت استاد کی طرف
قائم بہ فیض صحبت سودا ہے ورنہ میں طرحی غزل سے میر کے آتا تھا بر کہیں

سودا کی وفات پر قائم نے قطعہ تاریخ وفات بھی کہا جس سے ان کے گہرے رنج و غم کا پتا چلتا ہے۔ سودا اور قائم کے اس طویل رشتے کا پتا اس بات سے بھی چلتا ہے کہ قائم کا بہت سا کلام وفات کے وقت سودا کے پاس موجود تھا جو وفات سودا کے بعد، غلطی سے، کلیات سودا میں شامل ہو گیا اور جو کلیات سودا کے اس نسخے میں شامل نہیں ہے جو خود سودا کی نگرانی و زندگی میں رچرڈ جونسن کے لیے تیار کرایا گیا تھا؛ مثلاً قائم کی یہ مثنویات، حکایات اور اشعار غلطی سے سودا کے کلام میں شامل ہیں ف:

۱۔ حکایت: سلف کے زمانے کا تاریخ داں
یہ لکھتا ہے احوال وارفتگاں
(کلیات قائم، جلد دوم: ص ۱۳۸ - ۱۴۰)

۲۔ حکایت: سنا ہے کہ یک مرد آزادہ طور
جز اپنے نہ رکھتا تھا اسباب اور
(ایضاً: ص ۱۴۰ - ۱۴۱)

۳۔ حکایت: سنا جائے ہے اک مہوّس کا حال
کہ رکھتا تھا نت کیمیا کا خیال
(ایضاً: ص ۱۴۳ - ۱۴۴)

ف۔ شیخ چاند نے اپنی تصنیف "سودا" میں ۱ تا ۷ حکایات اور مثنویوں کی نشاندہی کی ہے اور لکھا ہے کہ "یہ اشعار حقیقتاً سودا کے نہیں ہیں۔" (ص ۱۰۸ — ۱۱۱)، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد (۱۹۳۶ع)۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے بھی انھی سات چیزوں کی نشاندہی کی ہے۔ (مرزا رفیع سودا، ص ۵۰۳ - ۵۰۴، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۶ع)۔ ڈاکٹر اقتدا حسن مرتب کلیات قائم (مقدمہ ص ۱۸ — ۲۲، مطبوعہ مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۵ع) نے کلیات سودا کے آٹھ قلمی نسخوں کا جائزہ لے کر قائم کے اس کلام کی نشاندہی کی ہے جو سودا کے کلام میں غلطی سے شامل ہو گیا ہے۔ ان کی تحقیق سے نہ صرف ۱ تا ۷ کی تصدیق ہوتی ہے بلکہ ۸ - ۹ - ۱۰ کا انھوں نے مزید اضافہ کیا ہے۔ مطالعۂ قائم کے لیے ہم نے ڈاکٹر اقتدا حسن کا مرتبہ کلیات استعمال کیا ہے۔ — (ج - ج)

۴۔ مثنوی در ہجو طفل پتنگ باز :

ایک لونڈا پتنگ کا ہے کھلاڑ
ڈور میں اس کی . . . ہیں ہزار

(ایضاً : ص ۱۵۸ - ۱۶۴)

۵۔ مثنوی در ہجو شدت سرما :

سردی اب کے برس ہے اتنی شدید
صبح نکلے ہے کانپتا خورشید

(ایضاً : ص ۱۸۴ - ۱۹۰)

۶۔ مثنوی رمز الصلوٰۃ کی ایک حکایت :

سنا ہے کہ اک مرد اہلِ طریق
نہایت ہی واقع ہوا تھا خلیق

(ایضاً : ص ۲۴۱ - ۲۴۳)

۷۔ مثنوی عشقِ درویش :

الٰہی شعلہ زن کر آتشِ دل
تپ دل دے بہ قدرِ خواہشِ دل

(ایضاً : ص ۲۹۵ - ۳۳۶)

ان کے علاوہ یہ چیزیں بھی کلیاتِ سودا میں شامل ہوتی رہی ہیں :

۸۔ تضمین بر غزل امیر خسرو :

شیخ تو نابود ہووے یا ترا پندار نیست
بت کدہ ویراں ہو یا ہوں برہمن یک بار لیست

(ایضاً : ص ۵۱ - ۵۳)

۹۔ ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے (۹ شعر) :

نخل اُمید کیوں کہ ہمارا ہو آہ سبز
اس باغ میں کبھو نہ ہوا برگ کاہ سبز

(کلیاتِ قائم ، جلد اول : ص ۸۲ - ۸۳)

۱۰۔ ایک شعر :

ٹوٹا جو کعبہ کون سی یہ جائے غم ہے شیخ
کچھ قصرِ دل نہیں کہ بنایا نہ جائے گا (ایضاً : ص ۹)

سودا کی طرح قائم بھی جلد بھڑکنے والا تیز مزاج رکھتے تھے ۔ سودا عام طور ہر ہجو میں پہل نہیں کرتے تھے ۔ فدوی لاہوری ، ندرت کاشمیری ، میر

ضاحک ، فاخر مکین ، محمد تقی مرثیہ گو وغیرہ کی جو ہجویات سودا نے لکھی ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب جوابی ہجویں ہیں ۔ خود قائم کے بارے میں سودا کی ہجو بھی جوابی ہجو ہے ۔ لیکن قائم کے لیے کسی بات پر غصہ آ جانا ہجو کے لیے کافی جواز تھا ۔ ہجویات میں قائم جلد گالی پر اُتر آتے تھے ۔ قاضی کی جو ہجویات کلیاتِ قائم میں موجود ہیں ان میں غصے کے ساتھ فحش الفاظ کے استعمال سے قائم کے مزاج کی تیزی اور شدت کا پتا چلتا ہے ۔ جب ناراض ہوئے تو محمد تقی میر کو ایک رباعی میں ''میر خمیر'' لکھ دیا اور ان کے ''سید'' ہونے کے بجائے ''نانبائی'' ہونے کی طرف اشارہ کیا ۔ قائم کے مزاج میں اس دور کے نوجوانوں کی طرح دو دھارے ساتھ ساتھ بہتے نظر آتے ہیں ۔ ایک حسن پرستی اور دوسرا تصوف کی طرف میلان ۔ میر نے ان کی حسن پرستی[۲۷] کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ درد سے ان کی عقیدت اور مشورۂ سخن تصوف کی طرف میلان کا پتا دیتا ہے ۔ قائم کی طویل مثنوی ''رمز الصلوٰۃ'' بھی خواجہ میر درد کے رسالے ''اسرار الصلوٰۃ'' سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے ۔ جب جوانی گزر گئی اور زمانے کا سرد گرم چکھ لیا تو بالآخر قائم نے درویشی اختیار کر لی ۔ مصحفی نے ۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۷۷۱ع کے لگ بھگ انھیں لباس درویشی میں دیکھا تھا ۔[۲۸] یکتا[۲۹] اور شاہ کمال[۳۰] نے بھی یہی لکھا ہے ۔ قدرت اللہ شوق نے انھیں ''بسیار آدم بامزہ ، اہلِ درد ، متواضع ، خلیق ، مہذب صورت ، پاکیزہ سیرت''[۳۱] کے الفاظ سے یاد کیا ہے ۔ قائم کو بھی سودا کی طرح امراء کی صحبت اور ان کا توسل پسند تھا ۔ ایک طرف یہ معاشی ضرورت تھی اور دوسری طرف معاشرے میں عزت و احترام کا سبب تھا ۔ قصیدہ گوئی میر کی مجبوری تھی ۔ یہ سودا کا فطری میلان تھا ۔ یہی میلان قائم کے مزاج میں بھی نظر آتا ہے ۔ قائم فارسی عربی پر بھی قدرت رکھتے تھے اور فنونِ سخنوری میں باکمال تھے ۔[۳۲] قائم نے میر و سودا کی طرح کم و بیش ہر صنف سخن میں طبع آزمائی کی اور میر کی طرح ایک تذکرہ بھی لکھا لیکن ان سب باتوں کے باوجود وہ اس دور کے ممتاز شاعر ضرور ہیں لیکن سودا ، میر اور درد کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں ۔

قائم چاند پوری کی تصانیف دو ہیں ۔ ایک ''کلیاتِ قائم''[۳۳] اور دوسری ''مخزنِ نکات'' ۔ کلیاتِ قائم ان کی ساری شاعری پر مشتمل ہے جس میں ۴۰۷ غزلیات ، ۹۹ اُردو رباعیات ، ۲ مستزاد رباعیاں ، ۳۲ قطعات ، ۴ متفرقات ، ۷ مخمسات ، ۲ مسدسات ، ۱ ترجیع بند ، ۱۳ قصائد ، ۱۱ حکایات ، ۱۲ مختصر مثنویاں ، ۳ طویل مثنویاں ، ۳ سلام ، ۴ مراثی کے علاوہ فارسی کی ۲۳ غزلیات ،

۴ رباعیات ، ۳ قطعات اور ایک سلام بھی شامل ہیں - قائم کے کلام کا تجزیہ اور شاعری کا مطالعہ آگے آئے گا -

''مخزن نکات''[۳۴] شمالی ہند کے تین ابتدائی تذکروں میں سے ایک ہے - میر کا تذکرہ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں ، گردیزی کا تذکرہ ریختہ گویاں ۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ء میں اور قائم کا تذکرہ مخزن نکات ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ء میں مکمل ہوا - خواجہ اکرم نے قطعۂ تاریخ لکھا جس کے الفاظ مخزن نکات سے ۱۱۶۸ھ برآمد ہوتے ہیں :

قائم رکھے ہمیشہ خدا تیرے نام کو
کرنے سے ذکرِ خیر کے ہے موجب نجات
تاریخ اِس کتاب کی میں نے کی جب تلاش
پیرِ خرد نے مجھ سے کہا ''مخزنِ نکات''[۳۵]

لیکن اندرونی شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے یہ تذکرہ بیاض کی صورت میں ، بہت پہلے مرتب کرنا شروع کر دیا تھا - مخزن نکات کے دیباچے میں ، جیسا کہ ''در ذیل ایں بیاض'' کے الفاظ سے ظاہر ہے ، اسے بیاض ہی کہا ہے - قائم نے شرف الدین مضمون (م ۱۱۴۷ھ/۳۵ - ۱۷۳۴ء) سے دو تین مرتبہ اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ان کی وفات کو دس سال ہوگئے ہیں - اس کے معنی یہ ہوئے کہ مضمون کے حالات قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء میں لکھے - اسی طرح شاہ ولی اللہ اشتیاق (م ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۷۳۷ء) کے ذیل میں لکھا ہے کہ ان کی وفات کو سات سال ہوگئے ہیں - گویا ان کے حالات بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء میں لکھے - اس سے یہ بات سامنے آئی کہ قائم نے یہ تذکرہ بصورتِ بیاض ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء کے لگ بھگ لکھنا شروع کیا اور ۱۱۶۷ھ/ ۱۷۵۴ء میں جب وہ ملازمتِ سرکار سے الگ ہوئے اور انھیں فرصت ملی تو اس کام کو ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ء میں مکمل کیا لیکن اس کے بعد بھی اس میں اضافے کرتے رہے - میر درد کے ذیل میں قائم نے ان کی ایک تصنیف ''واردات'' کا ذکر کیا ہے - واردات ۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ء میں لکھی گئی - اس کے یہ معنی ہوئے کہ میر درد کے حالات ۱۱۷۲ھ میں لکھے یا درد کے حالات میں واردات کا اضافہ اس سال کیا - امتیاز علی خاں عرشی نے ایسے مزید ثبوت بہم پہنچائے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ قائم اس تذکرے میں ۱۱۷۶ھ/ ۶۳ - ۱۷۶۲ء تک اضافے کرتے رہے - عرشی صاحب کا خیال ہے کہ ''کتاب کا دیباچہ ، بجز نام کے ، آغاز تصنیفِ بیاض کے وقت کا ہے اور خاتمہ ، جس میں

مصنف نے انقلابِ سلطنت کا ذکر کیا ہے ، ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ء کا لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے ۔"۳۶ اس اعتبار سے ، جہاں تک سالِ آغاز کا تعلق ہے ، یہ وہ تذکرہ ہے جو میر کے تذکرے سے پہلے لکھا جانا شروع ہوا اور قائم کا یہ دعویٰ کہ "اس وقت تک شعرائے ریختہ کے ذکر و بیان میں کوئی کتاب تصنیف نہیں ہوئی اور ابھی تک کسی شخص نے اس فن کے سخنوروں کے حالات میں ایک سطر بھی نہیں لکھی"۳۷ اسی آغاز اولیت کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔

قائم نے اپنے تذکرے کی تالیف میں کئی ماخذ سے استفادہ کیا ہے ۔ ان میں سے ایک ماخذ "بیاضِ طالب" ہے ۔ قائم نے دکنی شاعر محقق کا ایک شعر اسی بیاض کے حوالے سے اپنے تذکرے میں درج کیا ہے ۔۳۸ "بیاضِ طالب" پر ہم سودا کے ذیل میں پہلے اظہار خیال کر چکے ہیں ۔ دوسرا ماخذ "بیاضِ عزلت" ہے جس کا ذکر بھید کے ذیل میں ان الفاظ میں آیا ہے کہ "یہ دو شعر میر عبدالولی کی بیاض میں ان کے نام سے لکھے ہوئے مجھے ملے ۔"۳۹ اس بیاض کا ذکر بھی ہم عزلت کے ذیل میں کر چکے ہیں ۔ قائم نے ان دونوں بیاضوں سے دکن و گجرات کے شعرا کے سلسلے میں استفادہ کیا ۔ تیسرا ماخذ خانِ آرزو کا تذکرۂ "مجمع النفائس" ہے جس کا حوالہ قائم نے شرف الدین علی پیام کے ذیل میں ان الفاظ میں دیا ہے کہ "اس کے حالات من و عن خانِ آرزو کے تذکرے میں داخل ہیں ۔"۴۰ ان کے علاوہ قائم نے اس دور کے ان تمام اہلِ ذوق سے استفادہ کیا جن کے پاس کسی شاعر کے حالات اور انتخاب کلام موجود تھے ۔ یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ آخر کیا وجہ ہے کہ نکات الشعرا ، تذکرہ ریختہ گویاں اور مخزن نکات میں بہت سے شعرا کے حالات و انتخابِ کلام میں یکسانیت ہے ۔ اس کا جواب یہ دیا جاتا ہے کہ ان تذکرہ نویسوں نے ایک دوسرے کے تذکروں سے استفادہ کیا لیکن اخلاقی جرأت۴۱ کی کمی کی وجہ سے اس کا اعتراف نہیں کیا ۔ لیکن دراصل اس کی وجہ یہ ہے کہ ان تذکرہ نگاروں نے جن اہلِ ذوق حضرات سے مختلف شعرا کے حالات اور کلام جمع کیا وہ ایک تھے اور انھوں نے اپنی یادداشتوں اور بیاضوں سے ایک سا کلام اور ایک سے حالات ان کو الگ الگ دیے ۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ جیسے "بیاضِ عزلت" سے میر اور قائم دونوں نے استفادہ کرکے میر میراں بھید اور میر عبداللہ تجرد کے ایک سے اشعار اپنے اپنے تذکروں میں دیے اسی طرح میر محتشم علی خاں حشمت کا کلام جس ماخذ سے لیا وہ بھی ایک تھا ۔ یہی صورت بیدار ، تمکین ، آفتاب رائے رسوا اور میر گھاسی وغیرہ کے ترجموں میں نظر آتی ہے ۔ یکساں

انتخاب کے پیش نظر یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ میر، گردیزی اور قائم نے ایک دوسرے کے تذکروں سے استفادہ کیا بلکہ صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان سب تذکرہ نگاروں کا بنیادی ماخذ ایک تھا۔ قائم نے جب اپنا تذکرہ لکھنے کا ارادہ کیا تو عاقل نے، جو پنجاب کے رہنے والے اور مرزا رفیع سودا کے دوست تھے، بڑی محنت سے ان کے لیے شاعروں کا کلام جمع کیا۔ قائم نے خود اعتراف کیا ہے کہ اگر عاقل اس طور پر میری مدد نہ کرتے تو شاید یہ تذکرہ مرتب کرنا ممکن نہ ہوتا۔[۴۲] عاقل نے تذکرۂ قائم کے لیے کلام انھی ذرائع سے جمع کیا ہوگا جن کے پاس یہ موجود ہوگا اور انھی ذرائع سے میر اور گردیزی نے بھی جمع کیا ہوگا۔ اس صورت میں حالات و انتخابِ کلام کی یکسانیت ایک فطری امر ہے۔ یہی وجہ ان مماثلتوں کی ہو سکتی ہے جو ہمیں میر و قائم کے تذکروں میں نظر آتی ہیں۔ ان کا نامعلوم ماخذ بھی ایک ہوگا۔

''مخزن نکات'' اس دور کا ایک اہم تذکرہ ہے۔ اسپرنگر نے اسے ہندوستانی ادب کی ابتدائی تاریخ کی سب سے زیادہ قیمتی تصنیف کہا ہے۔[۴۳] اس تذکرے میں ذہانت کی وہ تیزی تو نہیں ہے جو ہمیں میر کے تذکرے ''نکات الشعرا'' میں نظر آتی ہے لیکن یہاں ہمیں زیادہ غیر جانبداری نظر آتی ہے۔ قائم نے، میر کی طرح، اپنے گروہ کے شعرا کی نہ بے جا طرف داری کی اور نہ مخالفین کی پگڑی اچھالی بلکہ سب کے بارے میں متوازن رائے دی ہے۔ میر نے اس اعتراف کے باوجود کہ ''اگرچہ ریختہ کا آغاز دکن میں ہوا لیکن وہاں ایک بھی شاعر مربوط پیدا نہ ہوا''[۴۴] شعرائے دکن کو ''بے رتبہ'' لکھا ہے لیکن قائم نے ان کی شاعری کے نامانوس الفاظ کو زبانِ دکن کے موافق کہہ کر درست بتایا ہے اور ان کے بارے میں یہ متوازن اور صحیح رائے دی ہے:

''اسلوبِ سخن کے جاننے والوں سے پوشیدہ نہیں کہ عبداللہ قطب شاہ کے عہد سے لے کر بہادر شاہ کے عہد تک جن لوگوں نے ریختہ کے اشعار کہے ہیں ان کے کلام کی بندش بہت مربوط و معقول ہے حالانکہ اکثر لوگوں نے غیر مانوس الفاظ بھی استعمال کیے ہیں لیکن چونکہ (یہ الفاظ) زبان دکن کے مطابق صحیح اور درست ہیں، ہر شخص کے دل میں اتر جاتے ہیں۔''[۴۵]

دکنی شعرا کو یہ صحیح مقام، قائم سے پہلے اور قائم کے بعد بھی، شمالی ہند کے کسی تذکرہ نویس نے نہیں دیا۔

قائم نے ''مخزن نکات'' میں شعرا کو تین طبقوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے

طبقے میں ان شعرا کو رکھا ہے جو قدیم ہیں اور انھیں ''شعرائے متقدمین'' کہا ہے۔ دوسرے طبقے کے شعرا کو ''سخنورانِ متوسطین'' کا نام دیا ہے جس میں شمالی ہند کے ابتدائی دور کے ان شعرا کا ذکر کیا ہے جو عہد محمد شاہی سے تعلق رکھتے ہیں اور جن میں زیادہ تر ایہام گو ہیں۔ یہ سب شعرا قائم سے پہلے کی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ تیسرے طبقے کو ''شعرائے متاخرین'' کا نام دیا ہے اور اس میں اپنے چھوٹے بڑے معاصر شعرا کا ذکر کیا ہے۔ ''مخزن نکات'' اُردو شعرا کا پہلا تذکرہ ہے جس میں شاعروں کو تین طبقوں میں تقسیم کرکے ہر طبقے کی خصوصیات بھی بیان کی ہیں۔ میر نے اپنے تذکرے میں نہ شعرا کو میلانات کے اعتبار سے طبقوں میں تقسیم کیا اور نہ کسی قسم کی ترتیب کا خیال رکھا۔ قائم نے اپنے تذکرے میں طبقات کی تقسیم کا خاص طور پر التزام کیا اور تذکرہ نویسی کو ایک نیا رخ دیا جس کا اثر آئندہ دور کے تذکروں مثلاً طبقات الشعرا از قدرت اللہ شوق، تذکرہ شعرائے اُردو از میر حسن، طبقات الشعرائے ہند از کریم الدین و فیلن، طبقات سخن از عشق و مبتلا میرٹھی وغیرہ پر بہت واضح ہے۔ یہی انداز محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' میں اختیار کیا اور یہی روش 'شعرالہند' میں عبدالسلام ندوی اور 'گل رعنا' میں عبدالحی نے اختیار کی ادبی تاریخ نویسی کا احساس سب سے پہلے 'مخزن نکات' نے پیدا کیا۔ 'مخزن نکات' میں مختلف طبقات کے شعرا کی خصوصیات کے مطالعے سے ہر دور کی ایک واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ مثلاً پہلے طبقے کے شعرا غیر مانوس الفاظ استعمال کرتے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو ان کے زمانے میں رائج اور مستند تھے۔ ان کا کلام شاعرانہ حیثیت سے، غیر مانوس الفاظ کے باوجود، مربوط ہے۔ دوسرے طبقے کے شعرا الفاظِ تازہ کی تلاش میں سرگرداں ہیں اور ان پر ایہام گوئی کا اتنا گہرا اثر ہے کہ شاعری بلاغت کے مرتبے سے گر گئی ہے۔ تیسرے طبقے کے شعرا کی خصوصیت یہ ہے کہ ان کا طرزِ کلام فارسی شاعری کی طرح ہے۔ اسی لیے ان کی شاعری میں سارے شعری صنائع بدائع استعمال میں آتے ہیں۔ یہ شعرا فارسی ترکیبات کو اردوئے معلیٰ کے محاورے کے موافق، جن سے کان مانوس ہیں، استعمال کرتے ہیں۔ یہی وہ رجحان ہے جس کی پیروی خود قائم اور ان کے معاصرین کر رہے ہیں۔ اُردو شاعری کو تین طبقات میں تقسیم کرتے وقت قائم کے سامنے کوئی روایت نہیں تھی۔ یہ ان کی اولیت ہے اور اس اولیت کی اہمیت کو وہی لوگ جانتے ہیں جنھوں نے زندگی میں کوئی ایسا کام کیا ہو جو اس سے پہلے کسی نے نہیں کیا تھا۔

''مخزنِ نکات'' سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جلوس عالمگیری کے ۴۴ ولی

سال (۱۱۱۲ھ/۱ - ۱۷۰۰ء) ولی دکنی، سید ابوالمعالی کے ہمراہ دہلی آئے تھے اور شاہ سعد اللہ گلشن سے ملاقات بھی ہوئی تھی جنھوں نے ولی کو زبانِ ریختہ میں شعر کہنے کا مشورہ دیا تھا اور تعلیماً یہ مطلع موزوں کرکے ولی کے حوالے کیا تھا[46]:

خوبیِ اعجازِ حسنِ یار گر انشا کروں
بے تکلف صفحۂ کاغذ یدِ بیضا کروں

''مخزنِ نکات'' اپنی نوعیت کا ایک منفرد تذکرہ اور اٹھارویں صدی عیسوی کی اُردو شاعری کا ایک اہم اور بنیادی ماخذ ہے۔

قائم چاند پوری کا ذکر سب تذکرہ نگاروں نے کیا ہے اور انھیں قادرالکلام اور پُرگو شاعر کہا ہے۔ ان کا کلیات ۱۹۶۵ء میں پہلی بار لاہور سے شائع ہوا۔[47] ۱۹۶۳ء میں ان کا دیوانِ غزلیات دہلی سے شائع ہوا تھا۔[48] کلیات اور دیوان دونوں کا متن انڈیا آفس لائبریری کے نسخے پر مبنی ہے۔ ۱۹۰۳ء میں سید حسین بلگرامی[49] نے اور ۱۹۰۵ء میں حسرت موہانی نے[50] دیوانِ قائم کے الگ الگ دو انتخاب شائع کیے تھے۔ کلیات کی اشاعت کے بعد اب قائم کی شاعری کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

میر و سودا کی طرح قائم بھی کم و بیش ہر صنفِ سخن میں طبع آزمائی کرتے ہیں، لیکن کسی ایک صنفِ سخن میں بھی وہ میر و سودا سے ممتاز نہ ہو سکے۔ قصیدہ و ہجو میں وہ سودا سے اور غزل میں وہ میر سے کم ہیں۔ ان کے اچھے سے اچھے شعر پر میر کے شعر کا گمان گزرتا ہے۔ وہ شعر میر کا سا ضرور معلوم ہوتا ہے لیکن میر کا نہیں ہوتا۔ قائم کا کلیات میر و سودا سے ضرور لگا کھاتا ہے لیکن جوشِ جذبات اور زورِ کلام میں وہ ان استادوں تک نہیں پہنچتے۔ ان کے ہاں وہ آہنگ ضرور ہے جو انھیں میر سے قریب لے جاتا ہے اور وہ مزاج بھی ہے جو مدح و قدح میں سودا سے قریب لے جاتا ہے لیکن ان کے آہنگ میں نہ وہ کیفیت ہے اور نہ ان کے تجربوں میں وہ گہرائی ہے جو میر کو میر بناتی ہے، اور نہ ان کے قصائد و ہجویات میں وہ شان اور تیزی ہے جو سودا کے قصائد و ہجویات کی جان ہے۔ سودا کے شاگرد کی حیثیت سے ان کا سب سے اہم کارنامہ قصیدہ ہونا چاہیے تھا لیکن یہاں بھی مدح و مبالغہ کا وہ زور اور تخیل و مضمون آفرینی کی وہ شان نہیں ہے جو سودا کا کمال ہے۔ قائم کسی خاص موضوع کے ساتھ اپنی شخصیت کی وحدت کا احساس نہیں دلاتے اور نہ غزل کے علاوہ کسی اور صنف میں پھیلتے ہیں اس لیے سارے کلیات میں، جہاں نظر ٹھہرتی

ہے ، وہ غزل ہے ۔ قائم نے غزل میں خود کو اسی انداز میں پیش کیا جس طرح میر کر رہے تھے لیکن غزل میں تخلیقی سطح پر میر کو پیچھے چھوڑ جانا قائم کی صلاحیت سے بڑی بات تھی ۔ قائم اسی دور میں زندگی گزارتے ہیں جس میں میر نے زندگی بسر کی ۔ غمِ روزگار سے وہ بھی میر کی طرح پریشان حال رہے ۔ انتشار ، فساد ، خانہ جنگی ، احمد شاہ ابدالی اور مرہٹوں کی غارت گری کو انھوں نے بھی میر کی طرح دیکھا اسی لیے ان کے ہاں بھی میر کا سا انداز ملتا ہے جو ان کی شاعری کو پُر اثر بنا دیتا ہے ۔ اگر میر و سودا کو تھوڑی دیر کے لیے نظر انداز کر دیا جائے تو قائم اس دور کے بہترین شاعر قرار دیے جا سکتے ہیں ۔ ان کی غزل میں وہی خصوصیات ملتی ہیں جنھیں شاہ حاتم نے اپنی شاعری میں پیدا کیا تھا ۔ شاہ حاتم کے ساتھ اگر قائم کی غزل کو رکھ کر دیکھا جائے تو وہ شاہ حاتم کی شاعری کے مزاج اور اس کے امکانات کو بڑھانے ، انھیں زیادہ واضح اور بہتر طور پر تصرف میں لا کر مکمل کرنے والے شاعر ہیں ۔ وہ ادھورے تجربات ، جو شاہ حاتم کے کلام میں نظر آتے ہیں ، قائم کی شاعری میں مکمل ہو جاتے ہیں ۔ میر و سودا نے بھی اپنی شاعری میں یہ کام کیا لیکن انھوں نے اس کے علاوہ اور بھی کئی امکانات کو اپنی شاعری میں پیدا کیا ۔ کچھ کو خود مکمل کرکے اپنی انفرادیت کی دائمی مہر ثبت کر دی اور کچھ کو ادھورا چھوڑ کر آنے والوں کے لیے راستہ صاف کر دیا ۔ قائم نے بھی شاہ حاتم کی شاعری کے امکانات کو پورا کرنے کے ساتھ ساتھ چند ادھورے امکانات کو اپنی شاعری میں ابھارا لیکن قائم کا المیہ یہ ہے کہ ان امکانات کو بھی میر و سودا نے ، ان کی اپنی ہی زندگی میں ، اپنے تصرف میں لا کر انھیں بھی مکمل کرکے اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کردی ۔ اس طرح قائم اپنے دور کو بڑا بنانے میں تو پورے طور پر شریک ہیں لیکن میر و سودا کی طرح خود بڑے نہیں بن سکے ۔ صرف بڑے شاعر ہی ایک بڑے دور کو جنم نہیں دیتے بلکہ بڑے دور میں ایسے شاعروں کا ہونا بھی ضروری ہے جو بڑے شاعروں کا سا کام کرتے نظر آئیں ۔ قائم میر و سودا کے دور میں یہی کام کرتے ہیں ۔ وہ میر ، سودا اور درد کے بعد اس دور کے سب سے ممتاز شاعر ہیں ۔ قائم کے ہاں اسی لیے ویسی انفرادیت نظر نہیں آتی جو میر ، سودا اور درد کے ہاں ملتی ہے ۔ وہ اپنے دور کے دو بڑے شاعر میر و سودا کی آواز کے دائرۂ کشش میں رہتے ہیں اور ان دونوں کی انفرادیت کو ایک نارمل سطح پر لے آتے ہیں ۔ اسی لیے ، جیسا کہ ہم نے کہا ہے ، قائم اس دور کے ممتاز شاعر ہوتے ہوئے بھی منفرد شاعر نہیں ہیں ۔

قائم مزاج تو سودا کا سا رکھتے ہیں لیکن اپنے دور کے حالات اور زندگی کی ظلمتوں سے متاثر ہو کر رنگِ سخن میر کا اختیار کرتے ہیں، اسی لیے جذبہ و احساس کی ترجمانی کے باوجود ان کی غزل میں غیر شعوری طور پر سودا کی سی معنی آفرینی اور مضمونِ تازہ کی تلاش کا احساس ہوتا ہے۔ یہ وہی صورت ہے جو شاہ حاتم کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔ اسی وجہ سے قائم کے ہاں، شاہ حاتم کی طرح، خیال و احساس گھل کر ایک جان نہیں ہوتے اور ان کے شعر میں، میر و سودا کے مقابلے میں، ایک کمی کا احساس ہوتا ہے۔ قائم کے تخلیقی مزاج میں سودا و میر دونوں موجود ہیں لیکن میر و سودا کے مزاج کا تضاد قائم کی تخلیقی شخصیت کو ایک اکائی نہیں بننے دیتا۔ جیسے ان کی کئی حکایات اور مثنویاں سودا کے کلیات میں شامل ہو کر برسوں سودا کی کہلاتی رہیں اسی طرح ان کی غزل کے بہت سے اشعار کلیاتِ میر میں ملا دیے جائیں تو ان کو پہچاننا دشوار ہوگا۔ یہی چیز قائم کو اپنے دور میں سودا و میر سے بلند تر نہیں ہونے دیتی۔ میر جس تجربے سے گزرتے ہیں قائم بھی اسی تجربے سے گزرتے ہیں۔ لیکن میر کے ہاں یہ تجربہ مکمل ہو کر ایک اکائی بن جاتا ہے۔ لوگ قائم کا شعر بھول جاتے ہیں اور میر کا شعر یاد رہ جاتا ہے۔ اس بات کو ہم چند مثالوں سے واضح کرتے ہیں۔ قائم کا یہ شعر پڑھ کر:

ہوس سے ہم کیا تھا عشق اول   وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا

اب میر کا شعر پڑھیے:

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا   سو ٹھہرا ہے یہی اب فن ہمارا

قائم کے ہاں پہلے مصرعے میں جھول ہے۔ پھر پہلے مصرعے اور دوسرے مصرعے میں معنوی سطح پر وہ ربط بھی نہیں ہے جو میر کے شعر میں محسوس ہوتا ہے۔ قائم کا دوسرا مصرع میر کے دوسرے مصرعے سے زیادہ جان دار ہے لیکن دونوں مصرعے مل کر ایک وحدت نہیں بنتے۔

قائم کے یہ دو شعر دیکھیے۔ اس تجربے سے ہر عاشق اور ہر شاعر گزرتا ہے:

ہزار بات بناتا ہے گھر میں یوں قائم
پہ جب ہو سامنے اس کے گویا زبان نہیں
سو بات کہوں پر اس کے آگے
گویا منہ میں زبان نہیں ہے

قائم کے ان اشعار میں جو تجربہ بیان ہوا ہے میر جب اسی تجربے کو بیان کرتے

ہیں تو یہ تجربہ شعر میں اس طور پر ایک اکائی بن جاتا ہے کہ سننے والے کے گونگے جذبات کو زبان مل جاتی ہے ۔ میر کے ہاں قائم کی طرح ادھورے پن کا احساس نہیں ہوتا ۔ میر اس تجربے کو یوں بیان کرتے ہیں :

جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہیے میر
پر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر
کہتے تو ہو یوں کہتے یوں کہتے جو یار آتا
یہ کہنے کی باتیں ہیں ، کچھ بھی نہ کہا جاتا

قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

گہہ ہوئی صبح ، گاہ شام ہوئی　　عمر انہیں قصوں میں تمام ہوئی

اب میر کا یہ شعر پڑھیے :

صبح ہوتی ہے شام ہوتی ہے　　عمر یوں ہی تمام ہوتی ہے

یہاں بھی قائم کے ہاں ادھورے پن کا اور میر کے ہاں ایک مکمل وحدت کا احساس ہوتا ہے ۔ قائم کا ایک اور شعر پڑھیے :

یہ جانتا میں نہیں ہوں کہ دل ہے کیا قائم
پر اک خلش سی رہے ہے مدام سینے میں

اور اب میر کا یہ شعر دیکھیے :

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
سینے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے

یہاں بھی احساس و اظہار کی سطح پر ، میر کے مقابلے میں ، قائم کے ہاں ادھورا پن محسوس ہوتا ہے جب کہ میر اپنے تجربے کو احساس و اظہار کی سطح پر ایک اکائی بنا کر مکمل کر دیتے ہیں اور اس تجربے پر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کر دیتے ہیں ۔ لوگ میر کو یاد رکھتے ہیں اور قائم کو بھول جاتے ہیں ۔ لیکن جہاں قائم اپنے تجربے کے اظہار میں میر کی سطح پر آ جاتے ہیں وہاں قائم کا شعر ایک اکائی بن کر میر کا شعر بن جاتا ہے ۔ مثلاً یہ شعر سنیے :

ہوس ہے عشق کی اہلِ ہوا کو ہم تو میاں
سنے سے نام محبت کا زرد ہوتے ہیں

لیکن اس سطح پر بھی وہ میر تو ہو جاتے ہیں یا میر جیسے ہو جاتے ہیں لیکن میر سے ممتاز اور الگ نہیں ہوتے ۔ یہی اس دور میں قائم کا المیہ ہے ۔ قائم کے کلام میں وہ بیشتر خصوصیات موجود ہیں جو الگ الگ سودا و میر کے ہاں ملتی ہیں ۔ ان کی بدقسمتی یہ ہے کہ وہ میر و سودا کے دور میں پیدا ہوئے ورنہ

ان کا دور ایک الگ دور کہلاتا ۔ حاتم کے بعد قائم کا کلام پڑھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے حاتم کے شعری امکانات کو پورا کر دیا ہے ۔ قائم کے بعد میر و سودا کا کلام پڑھیے تو وہ قائم کے فوراً بعد کی نسل کے شعرا معلوم ہوتے ہیں جنھوں نے قائم کے شعری امکانات کو مکمل کر دیا ۔ سودا شاہ حاتم کے شاگرد تھے لیکن شعری روایت کے ارتقا و مزاج کی مناسبت سے قائم کو حاتم کا شاگرد ہونا چاہیے تھا اور سودا کو قائم کا لیکن چونکہ زمانی و تاریخی اعتبار سے ایسا نہیں ہے اس لیے تاریخِ ادب میں قائم کی وہ حیثیت قائم نہیں ہوتی جو میر و سودا کی ہے ۔

دیوانِ قائم کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں دو قسم کے اشعار ملتے ہیں ۔ ایک وہ اشعار جن میں ایک مصرع عام طور پر اتنا خوبصورت ، جان دار اور چھکتا بولتا ہوتا ہے کہ صرف وہی ایک مصرع پڑھنے والے کو پکڑ لیتا ہے اور دوسرا مصرع اس کے مقابلے میں پھیکا اور کمزور سا نظر آتا ہے ۔ یہ وہی ادھورے پن والی بات ہے جو ہمیں قدم قدم پر قائم کے اشعار میں محسوس ہوتی ہے ۔ یہاں یوں معلوم ہوتا ہے کہ میر و سودا کے مقابلے میں قائم ایک مصرعے کے شاعر ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جو ردیف ''ے'' سے ہم نے یوں ہی چُن لیے ہیں :

قائم نہیں یہ سختیِ دوراں دو روز بیش
کرتا ہے کیوں گلہ تو غمِ روزگار سے

کاہے کو رکھیے زمانے سے تمتع کی اُمید
بخت دیتا نہیں جس کو یہ ہنر دیتا ہے

بجھا نہ جل کے کوئی لعلِ آتشیں سے ترے
کسی کے دل میں الٰہی یہ آگ جا نہ کرے

گھل گیا آپ ہی آپ کچھ قائم
کیا بلا اس جوان پر آئی

ہر قدم کوئے بتاں کارگہِ مینا ہے
دیکھیو بچ کے سنبھالے ہوئے ہوشیاری سے

ہے نہ جس روز میسر ہو کوئی بنگ کا قرط
کچھ نہ کچھ شغل بھلا ہوئے ہے بیکاری سے

جنوں کے ہاتھ سے گو ناتواں ہوں
گریباں تک تو میری دسترس ہے

دل ڈھونڈنا سینے میں مرے بوالعجبی ہے
اک ڈھیر ہے یاں راکھ کا اور آگ دبی ہے
لگ کے پھر دل نہ چھٹے جس سے تنک لاگ لگے
گر یہی کچھ ہے محبت تو اسے آگ لگے

ان اشعار میں پہلا مصرع دوسرے مصرعے سے ایک جان نہیں ہوا ہے ۔ اظہار کی سطح پر دونوں مصرعوں میں مزاج کا ایک چھپا ہوا باریک سا فرق محسوس ہوتا لیکن دوسری قسم کے اشعار بھی قائم کے ہاں خاصی تعداد میں ملتے ہیں جہاں دونوں مصرعے ایک جان ہو جاتے ہیں اور یہ اشعار پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے کر اس کی زبان کا حصہ بن جاتے ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

قسمت تو دیکھ ٹوٹی ہے جا کر کہاں کمند
کچھ دور اپنے ہاتھ سے جب بام رہ گیا
ٹوٹا جو کعبہ کون سی یہ جائے غم ہے شیخ
کچھ قصر دل نہیں کہ بنایا نہ جائے گا
آدم کا جسم جن کے عناصر سے مل بنا
کچھ آگ بچ رہی تھی سو عاشق کا دل بنا
کس بات پر تری میں کروں اعتبار ہائے
اقرار اک طرف ہے تو انکار اک طرف
آگے مرے نہ غیر سے گو تم نے بات کی
سرکار کی تو نظروں کو پہچانتا ہوں میں
جاتے ہی ہو گر خواہ نخواہ فبہا ، بہتر ، بسم اللہ !
دنیا میں ہم رہے تو کئی دن پر اس طرح
دشمن کے گھر میں جیسے کوئی میہماں رہے
بات جی کی تھی سو جی میں رہی مرتے تک
رخصت اظہار کی پائی نہ مرے مطلب نے

لیکن پہلی قسم کے اشعار ہوں یا دوسری قسم کے ، دونوں میں قائم کے ہاں میر کی سی انفرادیت کا احساس نہیں ہوتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس رنگِ سخن کے امکانات خود میر کے ہاں تکمیل پاتے ہیں ۔ ان دونوں قسم کے اشعار میں ایک بات یہ محسوس ہوتی ہے کہ احساس اور معنی آفرینی دونوں ساتھ ساتھ چل رہے ہیں ۔ اس دور میں قائم وہ اکیلا شاعر ہے جس کے ہاں میر و سودا کے مشترک امکان اور دولوں استادانِ فن کا لطفِ کلام ایک ساتھ شامل ہے ۔ یہ

وہی رنگِ کلام ہے جسے مصحفی نے ملا کر ایک کرنے کی کوشش میں اپنے مخصوص رنگِ سخن کو جنم دیا ۔ اسی لیے قائم نہ صرف اپنے دور میں ایک ممتاز شاعر رہے بلکہ آئندہ دور میں بھی ان کی اہمیت قائم رہی ۔ میر و سودا کی طرح قائم کا اثر بھی غالب ، مومن ، حالی اور ہمارے دور کے شعرا نے قبول کیا ہے ۔ قائم کے عشقیہ تجربات اور تخلیقی صلاحیت معمولی درجے کی نہیں تھی ۔ ان کے لہجے میں جو گھلاوٹ ہے وہ ویسی ہی ہے جیسی میر کی عشقیہ شاعری میں نظر آتی ہے لیکن میر اپنی اعلیٰ درجے کی غنائیت سے قائم کو پیچھے چھوڑ جاتے ہیں ۔ میر سے قائم مات ضرور کھا جاتے ہیں لیکن ان کے اثرات کے بادل اُردو شاعری کی روایت پر مصحفی سے لے کر آج تک برستے رہے ہیں اور ان اثرات کی نوعیت یہ ہے کہ جو ادھورا خیال یا تجربہ قائم نے اپنے کسی شعر میں ابھارا اسے کسی دوسرے نے آگے بڑھا کر مکمل کردیا ۔ مثلاً قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

کیجے گا صلح پھر دل بے مدعا کے ساتھ
آن بن ہے کچھ قبول کو اپنی دعا کے ساتھ

اب مومن خاں مومن کا یہ شعر پڑھیے :

مانگا کریں گے اب سے دعا ہجر یار کی
آخر تو دشمنی ہے اثر کو دعا کے ساتھ

قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

خاک ہے اس مہرِ گردوں پر کہ یوں ماٹی کے بیچ
صورتیں کیا کیا دیں اتنی خرّم و شاداب داب

اب غالب کا یہ شعر پڑھیے :

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

اس طرح کے متعدد اشعار آنے والے دور کے شاعروں کے کلام سے پیش کیے جا سکتے ہیں ۔

قائم اس دور کے ایک اہم اور ممتاز شاعر ہیں ۔ انہوں نے اُردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور آگے بڑھانے میں میر و سودا کی طرح کام کرکے شعر گوئی کا ایک معیار قائم کیا ۔ زبان کو اظہار کی توانائی دی ۔ شاعری کے لئے امکانات کو ابھارا اور اُردو شاعری کو ایسے اشعار دیے جو اُردو زبان کے تخلیقی سرمائے کی آج بھی آبرو ہیں ۔ اور یہ وہ اشعار ہیں جو سودا کی اپنی مخصوص انفرادیت کے باوجود دیوانِ سودا میں بھی کم کم ملیں گے ۔ یہ چند اشعار پڑھیے تا کہ قائم

کی شاعری کے ستارۂ سحری سے ، جو میر کی شاعری کے سورج کی روشنی میں چُھپ گیا ، آپ بھی اکتسابِ نور کرسکیں :

مانعِ گریہ کس کی خو ہے کہ آج
آنسوؤں سے بہا نہیں جاتا
نے وعدہ اس کے ساتھ نہ پیغام کیا کہوں
پوچھے کوئی سبب جو مرے انتظار کا
دل پا کے اس کی زلف میں آرام رہ گیا
درویش جس جگہ کہ ہوئی شام ، رہ گیا
گلی سے اس کے جو قائم کو لاتے ہم تو کیا
یہ دل پہ نقش ہے اب تک وہ پھر گیا ہوگا
نہ جانے کون سی ساعت چمن سے بچھڑے تھے
کہ آنکھ بھر کے نہ پھر سوئے گلستاں دیکھا
میں وہ اسیرِ قفس ہوں کہ عمر بھر جس نے
نہ سیر باغ کی ، نے روئے آشیاں دیکھا
چھوڑ تنہا مجھے یا رب انھیں کیوں کر گزری
غم جنھیں آٹھ پہر تھا مری تنہائی کا
سیر اُس کوچے کی کرتا ہوں کہ جبریل جہاں
جا کے بولا کہ بس اب آگے میں جل جاؤں گا
بے دماغی سے نہ اس تک دلِ رنجور گیا
مرتبہ عشق کا یاں حسن سے بھی دور گیا
قدم تو کس کا ترے کُو میں پھر گیا ہوگا
گیا بھی ہوگا کسی کا تو سر گیا ہوگا
قائم قدم سنبھال کے رکھ کوئے عشق میں
یہ راہ بے طرح ہے ، مری جان دیکھنا
صبر و طاقت کو روؤں یا دل کو
لگ پڑی آگ ، گھر میں تھا سو جلا
آہ اے پیر چرخ قائم نام
یاں جو رہتا تھا اک جواں ہے یاد

وہ باعث زیست شاید آ جائے   اے جان تو جائیو ٹھہر کر
چلیے قائم کہ رفتگاں اپنا   دیر سے انتظار کرتے ہیں

مانند نفس آپ سے جاتا ہوں میں ہر دم
اک عمر سے لاحق ہے سفر مجھ کو وطن میں

اے گریہ کر نہ ہم سے طلب خونِ دل مدام
یاں گھر فقیر کا ہے، کبھو ہے کبھو نہیں

غم زدے بھی غرض اس دور میں ہم سے کم ہیں
ہاں مصیبت زدگاں کیوں ہو آخر ہم ہیں

ہو نہ مجھ سے جدا کہ جادہ صفت
منزلِ عشق کا سراغ ہوں میں

بغیر از قیس قائم دشت اک مدت سے ویراں تھا
سو بارے اس خرابے کو میں اب آباد کرتا ہوں

یا رب گیا کون یاں سے مہاں
لگتا ہے یہ گھر اداس مجھ کو

نہ ملاقات، نہ اشفاق، نہ وعدہ، نہ پیام
کیونکہ تسکین ترے ہجر میں ہووے مجھ کو

میں دوانہ ہوں صدا کا مجھے مت قید کرو
جی نکل جائے گا زنجیر کی جھنکار کے ساتھ

صبر و قرار و ہوش و دل و دیں تو واں رہے
اے ہم نشیں یہ کہہ تو بھلا ہم کہاں رہے

ہم نشیں ذکرِ یار کر کہ کچھ آج
اس حکایت سے جی بہلتا ہے

کبھو ہمیں بھی کہہ آتا تھا دردِ دل اس سے
پر اس طرح کہ شکایت میں کچھ زمانے کی

نہ پوچھو کیونکہ میری ان دنوں اوقات کٹتی ہے
کہ دن گر رو کے گزرے ہے تو مر کر رات کٹتی ہے

ہم سے ملے نہ آپ تو ہم بھی نہ مر گئے
کہنے کو رہ گیا یہ سخن دن گزر گئے

شرابِ عشق میں کیا جانے کیا بلا تھی ملی
کہ جس کے کیف کا اب تک خمار باقی ہے

پہلے ہی سوجھتی تھی ہمیں اے شبِ فراق
یہ رات بے طرح ہے خدا ہی سحر کرے

برسات کی ہے رات میں تنہا تری گلی
مارا پڑا ہوں آج جو بجلی چمک گئی
روئے گی کب تک اے مژۂ اشک بار بس
اب کیا مجھے ڈبوئے گی جل تھل تو بھر گئے
قائم آ رختِ سفر باندھ کہ یاں سے اپنا
جی تو جانے کو نہ چاہے تھا پہ ناچار چلے
یاں تک میں سویا بخت بیدار
کھلی آنکھ تو کارواں نہیں ہے
کسی بلا میں پھنسے قید ہوئے جان سے جائے
پر آدمی کو خدا تجھ پہ مبتلا نہ کرے

قائم کے ایسے ہی کتنے اور اشعار ہیں جو اُردو شاعری کے سخت سے سخت انتخاب میں آ جائیں گے۔ ان میں اُردو غزل کی روایت بھرپور انداز میں چھک رہی ہے۔ ان میں اُردو غزل کے ہفت رنگ دریا کے سارے رنگ موجود ہیں جن سے آنے والے شعرا نے فیض اٹھایا۔ ان میں ایک انداز بھی ہے جس سے ہم قائم کو پہچانتے ہیں لیکن یہ انداز میر کے ہاں زیادہ بھرپور طریقے سے ابھرتا ہے۔ مظہر و حاتم کے دور نے جو خواب دیکھا تھا قائم کی غزل اس کی تعبیر ہے۔ یہ شاعری اس عہد کا جواب بھی ہے اور تخلیقی معیار کی کسوٹی بھی۔ قائم اس دور سے کے تمام قابلِ ذکر رجحانات کے ممتاز نمائندہ ہیں لیکن وہ اول درجے کے شاعر ہونے کے باوجود اپنے دور میں میر، سودا اور درد کی صف میں کھڑے نہیں ہوتے، لیکن اس دور کے دوسرے شاعروں میں ان کا کام سب سے پہلے آتا ہے۔ یہی ان کا مقدر ہے اور یہی تاریخ میں ان کا مقام ہے۔ میر و سودا کے مقابلے میں کم ہوتے ہوئے بھی وہ اُردو شاعری کی روایت میں بہت اہم ہیں۔

قائم نے دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ ان کے کلیات میں رباعیات بھی ہیں اور قطعات بھی۔ مخمسات بھی ہیں اور ترجیع بند و قصائد بھی۔ حکایات بھی ہیں اور طویل و مختصر مثنویاں بھی اور ان سب اصناف میں انہوں نے اپنی قادرالکلامی اور شاعرانہ صلاحیتوں کا پورا ثبوت دیا ہے۔ قائم کے کلیات میں تیرہ قصیدے ملتے ہیں جن میں سے ایک ''در نعت حضرت سرور کائنات'' ہے اور دوسرا ''در منقبتِ جنابِ مرتضوی'' ہے۔ ان کے علاوہ دس قصیدے آصف الدولہ، شاہ زادہ سلیمان شکوہ، میر بخشی ہندوستان، امیر الامراء

نواب نعمت اللہ خاں اور دوسرے امرا کی شان میں لکھے گئے ہیں اور ایک قصیدہ مرزا رفیع سودا کی مدح میں لکھا گیا ہے ۔ ان سب قصائد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک پُرگو ، قادر الکلام شاعر قصیدہ لکھ رہا ہے جس نے قصیدے کی ہیئت کو پورے طور پر قائم رکھا ہے ۔ لیکن اگر ان قصائد کو سودا کے قصائد کے ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو ان میں نہ وہ شان و شکوہ اور زورِ تخیل ہے اور نہ وہ تشبیب کی ندرت ، گریز کی برجستگی اور مدح کی بے ساختگی ہے جو سودا کے قصائد کا کمال ہے ۔ قائم کے ہاں قصیدے کے سارے لوازمات موجود ہیں لیکن ان میں وہ فطری تموج اور ترنم نہیں ہے جو پڑھنے یا سننے والے کو مسحور کر دے ۔ قائم کا سب سے اچھا قصیدہ وہ ہے جو انھوں نے سودا کی مدح میں لکھا ہے ۔ قائم کے قصیدوں کی تشبیب میں عام طور پر یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ کوئی قصہ یا حکایت رقم کر رہے ہیں ۔ قائم نے مثنوی کے انداز میں جو چھوٹی چھوٹی حکایات نظم کی ہیں وہ زورِ بیان کی وجہ سے ان کے قصائد سے زیادہ پُر اثر اور دلچسپ ہیں ۔ ان سب حکایات میں پند و نصیحت کے بے ساختہ اظہار ، طرز کی سادگی و روانی سے ایک ایسا فنی اثر پیدا ہو گیا ہے کہ یہ حکایات اُردو میں ایک نئی صنفِ سخن کا باب کھولتی ہیں ۔ یہ حکایات مثنوی کی ہیئت و روایت کا ایک حصہ ضرور ہیں لیکن قائم نے حکایت کو مثنوی سے الگ کرکے اسے ایک مربوط نظم کی صورت دے دی ہے ۔

کلیاتِ قائم میں دو مخمسات قابلِ ذکر ہیں ۔ ایک ''شہر آشوب'' اور دوسرا ''در ہجو قاضی'' ۔ ''شہر آشوب'' میں قائم نے معرکۂ سکرتال کو ، جس میں مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کے ساتھ ضابطہ خاں پر حملہ کرکے روہیل کھنڈ کی اینٹ سے اینٹ بجا دی تھی ، موضوع سخن بنایا ہے اور پُر درد انداز میں اس جنگ سے پیدا ہونے والے حالات ، افلاس ، بدحالی اور معاشی و معاشرتی تباہی کو بیان کیا ہے ۔ اس شہر آشوب میں نہ صرف شاہ عالم ثانی کو بھڑوا ، خبیث خر کہا گیا ہے بلکہ اسے اس تباہی کا اصل ذمہ دار بھی ٹھہرایا گیا ہے ۔ اس شہر آشوب کی تاریخی اہمیت ہے اور اس سے وہ زاویۂ نظر سامنے آتا ہے جو جنگِ سکرتال کے تعلق سے اس دور کی تاریخوں میں نہیں ملتا ۔ ''در ہجو قاضی'' میں قائم نے اس زمانے کے حالات ، رشوت ستانی ، طمع اور معیارِ انصاف کو ہدفِ طنز و ملامت بنایا ہے ۔ اس ہجو میں ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، کاٹنے بھنبھوڑنے والی ایسی شدت ہے کہ معلوم ہوتا ہے قاضی سے قائم کو ذاتی طور پر کوئی ایسا صدمہ یا نقصان پہنچا تھا کہ یہ ہجو لکھ کر انھوں نے اپنا غصہ

ٹھنڈا کیا ہے ۔ قائم کے حالات زندگی سے معلوم ہوتا ہے کہ احمد شاہ کی معزولی کے بعد وہ بے روزگار ہو گئے تھے اور برسوں بعد انھیں کسی چھوٹی سی بستی میں قاضی کی ملازمت ملی تھی لیکن وہاں کے قاضی نے اپنے عہدے سے ہٹنے سے انکار کر دیا تھا ۔ قائم اتنے تنگ ہوئے کہ نہ صرف نواب سے منظوم شکایت کی بلکہ اپنے غم و غصہ کا اظہار کئی رباعیوں اور اس ہجو میں کیا ۔ اس ہجو بہ مخمس میں اور دوسری ہجویات کی طرح وہ مزاحیہ کیفیت نمایاں نہیں ہوتی جو سودا کی ہجووں کی جان ہے ۔ ہجووں میں قائم عام طور پر گالیوں پر اتر آتے ہیں ۔ در ہجو پتنگ باز ، در مذمت گوزی ، در ہجو حجام میں بھی یہی صورت ملتی ہے ۔ بحیثیت مجموعی قائم کی ہجویات میں غصے اور پھکڑ پن کا اظہار تو ہوتا ہے لیکن طنز و مزاح کی کیفیت پیدا نہیں ہوتی ۔ قائم کی ہجویات میں ''در ہجو شدت سرما'' جو اب تک سودا سے منسوب تھی ، سب سے زیادہ دلچسپ اور قائم کی بہترین ہجو ہے ۔ اس میں سردی کی شدت کو جس شاعرانہ انداز سے بیان کیا ہے اسے پڑھ کر نہ صرف سردی کی شدت محسوس ہونے لگتی ہے بلکہ ذہنی طور سے ہم اس کیفت میں شریک ہو جاتے ہیں ۔ اس کا پہلا شعر ہی ہمیں اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے :

سردی اب کے برس ہے اتنی شدید
صبح نکلے ہے کانپتا خورشید

اس ہجو میں شاعرانہ مبالغے نے طنز و مزاح کی کیفیت کو گہرا کر دیا ہے اور یہ ہجو ایک اجتماعی کیفیت کی ترجمان بن گئی ہے ۔ اسے اُردو زبان کی بہترین ہجویات میں شمار کیا جا سکتا ہے ۔

ہجویات کے علاوہ قائم نے طویل مثنویاں بھی لکھی ہیں ۔ مثنوی رمز الصلوٰۃ میں ، جو ۲۵۲ اشعار پر مشتمل ہے ، نماز کی حقیقت و ماہیت پر روشنی ڈالی ہے اور سبق آموز حکایات سے اخلاقی نتائج اجاگر کیے ہیں ۔ حقیقتِ نماز کو واضح کرتے ہوئے قائم نے بتایا ہے کہ ایک نماز وہ ہے جس کو خدا سے کوئی کام نہیں ہے اور صرف اس لیے ادا کی جاتی ہے کہ باپ دادا کو اسی رسم پر چلتے دیکھا ہے اور یہ نماز نہیں "اُٹھ بیٹھ" ہے ۔ ایک نماز وہ ہے جو اہل ظاہر کا شیوہ ہے ۔ ایک نماز وہ ہے جو اہلِ تحقیق کی نماز ہے اور جس سے حقیقت کا در کھل جاتا ہے ۔ اس مثنوی کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے اسے اپنے پہلے استاد خواجہ میر درد کے رسالے اسرار الصلوۃ (۱۱۴۸ھ) سے متاثر ہو کر لکھا ہے ۔ اس مثنوی میں قائم نے شگفتہ انداز میں ظاہر و باطن کے فرق کو

واضح کرکے اخلاق درس دیا ہے ۔ اس موضوع پر شمالی ہند میں یہ پہلی مثنوی ہے جس میں شعریت بھی موجود ہے ۔

''قصہ نٹ مسمی بہ حیرت افزا'' قائم کی مثنویوں میں سب سے زیادہ قابل ذکر مثنوی ہے ۔ قائم نے لکھا ہے کہ انھوں نے یہ مثنوی ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ع میں کسی مشفق کی ترغیب پر رات بھر میں نظم کی تھی ۔ ہندوستان میں ایک بادشاہ تھا جو اہلِ فن کا بڑا قدردان تھا ۔ ایک دن اس نے اعلان کیا کہ شہر میں جس قدر اہلِ فن ہیں وہ عرضِ ہنر کریں ۔ سب نے اپنے اپنے فن کا مظاہرہ کیا ۔ ابھی جشن جاری تھا کہ ایک بازی گر حاضر ہوا اور اجازت طلب کی ۔ اجازت پاتے ہی گت پر ڈھول بجنے لگے اور ایک عورت پری شمائل سامنے آئی اور میدان میں دو اونچے بانس نصب کر دیے ۔ ان پر رسی باندھی اور سر پر کئی گھڑے اوپر تلے رکھ کر بانس سے رسی پر آئی اور پھر بڑے ناز و انداز سے رسی پر چل کر ایک طرف سے دوسری طرف گزر گئی ۔ جب نیچے اتری تو وہ شخص سامنے آیا ۔ بانس پر چڑھ کر رسی پر آیا اور خنجر پر اپنا سر رکھ کر الٹا ہو گیا اور دیکھتے ہی دیکھتے ایک طرف سے دوسری طرف گزر گیا ۔ بادشاہ نے اسے انعام و اکرام سے نوازا ۔ نٹ نے عرض کی کہ شاہِ دیں پناہ ! اب دل میں کوئی آرزو نہیں ہے مگر جی چاہتا ہے کہ جم سے جا کر ایک بار جنگ کروں ۔ اس خادم کے باپ دادا اس نے بے سبب مار دیے ہیں ۔ آپ میری نٹنی بطور امانت اپنے پاس رکھ لیجیے ۔ یہ کہا اور کمر سے ہتھیار کسے ۔ اسی وقت اس کے بازوؤں پر پر ظاہر ہوئے اور وہ ہوا میں اڑنے لگا اور دیکھتے ہی دیکھتے آنکھوں سے اوجھل ہوگیا ۔ اتنے میں تیز ہوا چلنے لگی ، ابر گرجنے لگا ۔ برق کی وہ تیزی تھی گویا گردوں پر تیغ چل رہی ہے ۔ یہ دیکھ کر نٹنی نے کہا کہ اے شاہ دیں پناہ عرصۂ رزم گرم ہو گیا ہے ۔ ابھی یہ عمل ہو رہا تھا کہ آسمان سے خون ٹپکنے لگا ۔ کچھ دیر بعد آسمان سے ایک ہاتھ گرا ، پھر سینہ ، پیر اور سر بھی زمین پر آ گرے ۔ یہ دیکھ کر نٹنی کا برا حال ہوگیا ۔ اس نے خون کو زمین سے سمیٹا اور منہ پر مل لیا اور شدتِ غم سے رونے لگی ۔ کچھ دیر بعد نٹنی نے بادشاہ سے کہا کہ میں ایک لمحہ اس کے بغیر نہیں رہ سکتی ۔ مجھے ستی ہونے کی اجازت دیجیے ۔ شدید اصرار پر بادشاہ نے اجازت دے دی ۔ نٹنی ایک پل میں جل کر راکھ ہو گئی ۔ یہ دیکھ کر بادشاہ کا حال خراب ہوگیا اور وہ بیمار رہنے لگا ۔ کمر جھک گئی ، رنگ زرد ہوگیا ۔ اعیانِ دولت نے ہر طرح کا علاج کیا لیکن کوئی نتیجہ نہ نکلا ۔ بالآخر انھوں نے طے کیا

کہ ویسا ہی جشن پھر ترتیب دیا جائے۔ جب بزم آراستہ ہوئی اور بادشاہ کرسیِ زر پر تشریف فرما ہوئے تو وہی باد تند پھر چلنے لگی اور وہ لٹ پھر آن موجود ہوا۔ جھک کر سلام کیا اور کہا میں نے اقبالِ شاہی سے جم کو شکست دے دی ہے اور وہ میری تیغ کے خوف سے سمندر میں جا چھپا ہے۔ میں نے عاجز دیکھ کر اسے چھوڑ دیا ہے اور پھر کہا ”میں جلدی میں ہوں میری عورت مجھے عنایت فرما دیجیے۔“ بادشاہ نے کہا کہ وہ عورت تو تیرے فراق میں جل کر بھسم ہوگئی۔ نٹ کو یقین نہ آیا۔ اس نے جلی کٹی باتیں کیں اور ایک ہنگامے کے بعد یہ رائے ٹھہری کہ نٹ چل کر وہ جگہ دیکھ لے جہاں لٹنی جل کر راکھ ہوئی تھی۔ لٹ نے وہاں پہنچتے ہی آواز دی کہ اے لٹنی تجھے شاہ نے کہاں بند کیا ہے۔ یہ آواز سنتے ہی لٹنی نے پردہ ہٹایا اور زیب و زیور سے آراستہ باہر نکلی۔ لٹنی کو دیکھ کر نٹ نے بادشاہ کی امانت داری کی تعریف کی اور کہا کہ ”اے بادشاہ آپ کی یہ حالت اسی لٹنی کی وجہ سے ہے۔ میں اس سے ہاتھ اٹھاتا ہوں۔ آپ اسے پسند کیجیے۔“ یہ سن کر بادشاہ کی حالت اچانک بدل گئی اور یہی اس کے لیے دوا بن گئی : ع ”وہی اس کے آزار کا تھا علاج“۔ اس مثنوی میں داستان کا لطف بھی ہے اور شاعرانہ تخیل بھی۔ بیان میں روانی بھی ہے اور اختصار بھی۔ قصے کے اعتبار سے یہ میر کی ہر مثنوی سے بہتر ہے لیکن جب ہم اسے میر کی مثنویوں کے ساتھ پڑھتے ہیں تو میر کی مثنویاں، اپنی انفرادیت کی وجہ سے، ہمیں قائم کی اس مثنوی سے کہیں زیادہ متوجہ کرتی ہیں۔

قائم کی ایک اور قابلِ ذکر طویل مثنوی ”قصہ شاہ لدھا مسمی بہ عشقِ درویش“ ہے۔ اس مثنوی کا قصہ بھی طبع زاد نہیں ہے بلکہ قائم نے ”مثنوی حیرت افزا“ کی طرح اسے بھی کسی سے سنا اور نظم کردیا۔ کلیاتِ قائم کے مرتب نے لکھا ہے کہ شاہ لدھا کا یہ المیہ عشق ایک زمانے میں شمالی ہند میں مقبول تھا اور شیخ غلام علی راسخ عظیم آبادی نے بھی اسی قصے کو ”اعجازِ عشق“ کے نام سے نظم کیا تھا۔ گجرات میں بھی کسی شاعر نے اسی قصے کو اُردو میں نظم کیا تھا جس کا مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کے ذخیرے میں محفوظ ہے۔ اسی میں یہ بھی واضح کیا ہے کہ مثنوی عاقل خاں میں شاہ لدھا کا قصہ بیان ہوا ہے۔ اگر عاقل خاں سے عاقل خاں رازی مراد ہے تو یہ فارسی مثنوی عہد عالمگیر میں لکھی گئی ہوگی۔ گارساں دتاسی نے بھی اس مثنوی کے اس حصے کو، جو علی ابراہیم خلیل کے تذکرے میں شامل ہے، فرانسیسی میں ترجمہ کرکے

''تاریخِ ادبیاتِ ہندوستان'' میں شامل کیا ہے ۔ ۵۱ یہ مثنوی غلطی سے ایک زمانے تک سودا سے منسوب رہی ہے ۔ اس مثنوی میں قائم نے مثنوی کی ہیئت کے مطابق تعریفِ عشق ، حمد ، نعت و مناجات کے بعد ''آغاز داستان'' کے عنوان کے تحت بتایا ہے کہ پنجاب میں ایک مرد درویش اپنے تکیے میں رہتا تھا ۔ یہ تکیہ سرِ راہ ایک پرفضا مقام پر واقع تھا ۔ جو مسافر اس راستے سے گزرتا وہاں ٹھہرتا اور درویش اس کی ہر ممکن خدمت کرتا ۔ ایک دفعہ ایک برات ادھر سے گزری اور ٹھنڈی جگہ دیکھ کر وہاں ٹھہر گئی ۔ دلھن بھی ڈولے کی گرمی سے تنگ آ کر باہر نکلی اور درویش کی نظر اس پر پڑی ۔ جیسے ہی دونوں کی نظریں چار ہوئیں وہ ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہو گئے ۔ دھوپ کی شدت کم ہوئی تو برات وہاں سے روانہ ہو گئی ۔ درویش کی یہ حالت تھی کہ ایک بازو ٹوٹے پرندے کی طرح وہ آگ پر لوٹ رہا تھا ۔ جب ڈولا دور چلا گیا تو وہ پیڑ پر چڑھ گیا اور اسے دیکھتا رہا ۔ جب ڈولا نظروں سے اوجھل ہو گیا تو درویش پیڑ سے زمین پر گرا اور مر گیا ۔ احباب کے مشورے پر درویش کو وہیں دفن کر دیا گیا ۔ ادھر دلھن کے دل میں بھی عشق کی آگ بری طرح بھڑک رہی تھی ۔ دلھن گھر پہنچی تو اہلِ خاندان خوشیاں منا رہے تھے لیکن وہ مضطرب و بے چین ، زار و قطار رو رہی تھی ۔ اس کے علاج معالجے کی تدبیر کی گئی لیکن جب کچھ افاقہ نہ ہوا تو طے کیا کہ سے گھر واپس بھیج دیا جائے ۔ بوڑھی کنیز کے ساتھ جب وہ سسرال سے مائکے کے لیے روانہ ہوئی تو راستے میں تکیہ پڑا ۔ یہاں وہ ٹھہرے ۔ نازنین اُتر کر درویش کے تکیے کی طرف گئی تو دیکھا کہ وہاں درویش کے بجائے اس کی قبر ہے ۔ یہ دیکھ کر اس کی حالت اور خراب ہو گئی ۔ بے طاقتی سے وہیں گر پڑی اور مچھلی کی طرح تڑپنے لگی ۔ ابھی وہ تڑپ ہی رہی تھی کہ قبر شق ہوئی اور نازنین اس میں سما گئی ۔ قبر فوراً برابر ہو گئی ۔ لوگوں نے جب قبر کو کھودا تو درویش و نازنین دونوں ہم بغل تھے اور ایک ہوگئے تھے :

اگرچہ دو تھے یوں ظاہر ہیں وہ ایک
مشابہ یہ کہ ہیں دولوں گویا ایک
نہ کر سکتا تھا فرق ان میں کوئی فرد
کہ ہے زن کون سی اور کون ہے مرد

اس کے بعد ''تنبیہ'' کے زیرِ عنوان قائم نے بارہ شعر لکھے ہیں اور بتایا ہے کہ اس عشقِ مجازی پر غور کرنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ جب ...ازِ عشق وحدت آہنگ ہو تو عاشق و معشوق ہم رنگ ہو جاتے ہیں ۔

تو وہ معشوق معنی جس سے ہم سب
ہیں جوں آئینہ سر تا پا لبالب
جو ہم سے ٹک وہ اپنے منہ کو لے پھیر
تو ہم کیا ہیں ، یہی اک خاک کا ڈھیر
کرے ہم پر جو استیلا وہ احوال
نہ ہو کیوں کر بنائے بود پامال
کریں گم اس انسانیت کو مطلق
نہ پاویں آپ میں جز ہستی حق
بہ ہر صورت عجب کچھ ہیں وہ احباب
کہ ہیں جوں قطرہ اس دریا میں نایاب
ہوئے ہیں ذاتِ حق میں اس طرح غرق
کہ ہے دشوار اپنا آپ انھیں فرق

اس کے بعد ''در ختم سخن'' میں قائم نے بتایا ہے کہ انھوں نے اپنا دماغ جلا کر اور خونِ دل کھا کر کئی ہفتے میں یہ قصہ نظم کیا ہے ۔ مقیمی کی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' کا انجام بھی اسی طرح کا ہے ۔ میر کی مثنوی ''شعلۂ شوق'' میں بھی پرس رام اپنی محبوبہ کے شعلے سے مل کر ایک ہو جاتا ہے ۔ مثنوی ''دریائے عشق'' میں بھی جب محبوبہ کو دریا میں جال ڈال کر نکالا جاتا ہے تو لوگ دیکھتے ہیں کہ عاشق و معشوق ایک دوسرے کی بغل میں پیوست ہوگئے ہیں ۔

قائم کی یہ دونوں مثنویاں قصے کے اعتبار سے دلچسپ اور اس دور کے مزاج و عقائد سے پوری طرح مطابقت رکھتی ہیں ۔ یہ دور ان باتوں پر نہ صرف یقین رکھتا تھا بلکہ ان قصوں سے اس دور کا تصور عشق بھی واضح ہوتا ہے ۔ ان مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ قائم میں ، سودا کی طرح ، بیانیہ قوت بہت پر زور تھی ۔ قائم کی یہ دونوں مثنویاں اُردو مثنوی کی روایت کو آگے بڑھاتی اور اسے مقبول بناتی ہیں ۔

قائم نے رباعیات و قطعات بھی لکھے ہیں اور اس صنف میں بھی اپنی شاعرانہ صلاحیت کا اظہار کیا ہے ۔ کچھ رباعیوں میں اپنے ذاتی حالات پر روشنی ڈالی ہے اور کچھ میں ، جو قائم کا غالب رجحان ہے ، اخلاق کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ بہت سے قطعات و رباعیات ، مدحیہ و دعائیہ نوعیت کے ہیں اور بعض سے تاریخیں نکالی ہیں ۔ بحیثیت مجموعی قائم اس صنف میں بڑی کامیاب ہیں

قائم کی زبان میں وہ ساری خوبیاں اور کمزوریاں موجود ہیں جن کا مطالعہ ہم میر و سودا کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ میر کی زبان پر آگرہ اور دہلی کی زبان کا اثر ہے جس میں برج بھاشا کا اثر اور آگرہ کا لہجہ اور محاورہ و روزمرہ بھی شامل ہے۔ سودا کی زبان اپنے زمانے کی خالص دہلی کی ٹکسالی زبان ہے جس پر فارسیت کا اثر نمایاں ہے لیکن قائم کی زبان پر دہلی کی زبان کے ساتھ ساتھ کھڑی بولی کا اثر بہت واضح ہے۔ مثلاً :

ع کہ بیٹھ جا ہے یہ، اب بلبلا سا پانی کا

(کلیاتِ قائم ، جلد اول ، ص ۴)

ع نہ چھوڑ ساتھ سے اے مرغ تیز پر مجھ کو (ایضاً ، ص ۵)

ع کچھ سمجھ کر ہی پھیر آئے گا (ایضاً ، ص ۱۴)

ع ہمارا سر لری سی طرح کاش اے کوہ کن پھٹتا (ایضاً ، ص ۲۶)

ع سلوک عشق کوئی ہر کسی سے ہو ہے کہ یاں (ایضاً ، ص ۴۱)

ع دل چرا لے کے اب کدھر کو چلا (ایضاً ، ص ۴۳)

ع سجاوٹ اوپر اس ڈاڑھی کے اور پگڑی کی اس کھگ پر

(ایضاً ، ص ۴۷)

ع بے وفا تجھ سا جو ہو گیا کیجے وس سے اختلاط (ایضاً ، ص ۹۴)

ع ہر در و بام سے پاچوں ہوں میں مہتاب کی طرح

(ایضاً ، ص ۱۳۶)

ع مری مژگاں جو تجھ بن اولتی کی طرح جاری ہیں

(ایضاً ، ص ۱۳۸)

ع ہو جے ہر بات پر خفا یوہیں (ایضاً ، ص ۱۴۹)

ع زمیں سے یہ لکوں ہیں گل بھلا کس طرح لکلے ہیں

(ایضاً ، ص ۱۵۱)

ع وہ کر چکتے ہیں جو کچھ ٹھانتے ہیں (ایضاً ، ص ۱۵۷)

یہ وہ چند مثالیں ہیں جن میں کھڑی بولی کا اثر نمایاں ہے۔ کھڑی کا اثر قائم کے لہجے پر بھی ہے۔ ان کی شاعری میں جو کئی الفاظ کو آج کے مروجہ معیاری تلفظ کے برخلاف تخفیف یا طوالت سے پڑھنا پڑتا ہے تو اس کی وجہ بھی کھڑی کے تلفظ کا اثر ہے۔

قائم کے ہاں جمع کی وہ ساری صورتیں ملتی ہیں جو میر و سودا کے ہاں موجود ہیں لیکن جمع کی ایک صورت وہ ہے جو بولنے کی زبان میں آج بھی رائج

ہے ۔ مثلاً :

ع جب گالیں نت کی کھائیں گے ہم (ایضاً ، ص ۱۱۴)
ع گریباں کی تو قائم مدتوں دھجیں اڑاتی ہیں (ایضاً ، ص ۱۴۲)
ع تیں ساتھ رقیبوں کے مے آشامیئیں کیں رات (ایضاً ، ص ۱۵۴)
ع قائم خدا کے واسطے ہٹ سنتئیں یہ چھوڑ (ایضاً ، ص ۱۷۳)

قائم نے ''راہ'' اور ''جلوہ گاہ'' کو مذکر اور خواب ، مزاج ، نفس کو مؤنث باندھا ہے ۔ بہت سے مروجہ ہندی الفاظ بھی استعمال کیے ہیں ۔ مثلاً کھیوا ، چتون ، باؤ ، سہج ، دھا ، اونا ، بسرام ، کھگ ، سنمکھ ، نت ، درس ، پتال ، اکاس ، انچھر ، میت ، اور ، لپٹ ، ہرنام ، تھونی ، اتو ، سمکھات ، جھمکڑے ، بھانتے ، رساین ، دوت ، منش وغیرہ ۔ زبان کی باقی صورتیں وہی ہیں جو اٹھارویں صدی کی معیاری زبان میں ملتی ہیں ۔

(۲)

میر و سودا کے دور میں درد و قائم کے بعد اگر کسی کا نام آتا ہے تو وہ محمد میر سوز (م ۱۲۱۳ھ/۹۹ - ۱۷۹۸ع) ہیں ۔ محمد میر نام تھا اور اسی مناسبت سے میر تخلص اختیار کیا لیکن یہی تخلص محمد تقی میر کا تھا ۔ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں جب میر کا تذکرہ نکات الشعرا مکمل ہوا اس وقت تک سوز کا تخلص میر تھا اسی لیے میر نے لکھا کہ ''میرا تخلص اختیار کرنے کی خوشی میں میرا نصف دل اس سے خوش ہے ۔''[۵۲] لیکن جب محمد تقی میر کی شہرت پھیلی اور ایک تخلص سے التباس پیدا ہونے کی وجہ سے محمد تقی میر سے معارضہ ہو گیا[۵۳] تو انھوں نے اپنا تخلص بدل کر سوز اختیار کر لیا :

کہتے تھے پہلے میر میر تب نہ ہوئے ہزار حیف
اب جو کہے ہیں سوز سوز یعنی سدا جلا کرو (سوز)

۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع تک سوز کا تخلص میر تھا لیکن ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع میں جب ''مخزن نکات'' مکمل ہوا تو وہ اپنا تخلص بدل کر سوز اختیار کر چکے تھے ۔ گویا تخلص کی یہ تبدیلی ۱۱۶۵ھ اور ۱۱۶۸ھ (۱۷۵۲ — ۱۷۵۵ع) کے درمیان ہوئی ۔ سوز دہلی کے رہنے والے تھے ۔ یہیں پیدا ہوئے اور یہیں پلے بڑھے ۔ سوز کے والد سید ضیاء الدین بخاری ایک بلند پایہ بزرگ اور حضرت قطب عالم گجراتی کی اولاد میں سے تھے ۔[۵۴] میر سوز کے بارے میں چند باتیں کم و بیش سب تذکرہ نگاروں نے لکھی ہیں کہ میر سوز بلند پایہ بفت قلم خطاط تھے اور نستعلیق و

خط شفیعا میں کمال درک رکھتے تھے ۔۵۵ تیر اندازی اور گھوڑ سواری میں یکتائے روزگار تھے ۔ ظرافت طبعی اور آداب صحبت ملوک میں بے مثال تھے ۔۵۶ لطیفہ گو اور خوش گفتار تھے ۔۵۷ منشی بے نظیر تھے۵۸ اور علم موسیقی سے بھی آگاہ تھے ۔۵۹ قائم کے ذیل میں ہم لکھ آئے ہیں کہ قائم اور سوز دونوں شاہی توپ خانے میں ملازم تھے ۔ احمد شاہ کی معزولی کے بعد قائم شاہی ملازمت سے ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں الگ ہوئے ۔ کم و بیش یہی زمانہ میر سوز کی ترک ملازمت کا بھی ہونا چاہیے ۔ اسی زمانے میں اشرف علی فغاں بھی دہلی چھوڑ کر چلے گئے ۔۶۰ سوز نے بھی اسی زمانے میں دلی چھوڑی اور سودا سے بہت پہلے نواب مہربان خاں رند کے متوسل ہوگئے جس کی تصدیق قائم کے تذکرے۶۱ سے بھی ہوتی ہے ۔ سوز اور سودا کے تعلقات ہمیشہ خوشگوار رہے ۔ بعض قرائن سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ سوز سودا سے مشورۂ سخن کرتے تھے ۔ دیوان سوز کے اس قطعے سے بھی اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے :

صاحبو تم سے راست کہتا ہوں ۔۔۔ شاعری سے مجھے نہیں نسبت
میں انھوں میں تھا سب سے بیگانہ ۔۔۔ وہ دلاتے مجھے بہت غیرت
کہ تجھے بات بھی نہیں آتی ۔۔۔ ہم سے بر آئے کس طرح صحبت
یا تو ہم سے کیا کرو باتیں ۔۔۔ یا ہمیں جانتے ہو بے عزت
تب میں ناچار ہو کے کہنے لگا ۔۔۔ انھیں باتوں کو شعر کی صورت
ورنہ اس منہ پہ شاعری توبہ ۔۔۔ یہ بھی مرزا رفیع کی ہے دولت

اس زمانے میں اکثر استاد کسی دوسرے شاعر کو خود جواب دینے کے بجائے اپنے شاگردوں کے نام سے اشعار لکھ دیا کرتے تھے ۔ سودا نے بھی ایک ہجویہ رباعی جعفر علی حسرت کے خلاف سوز کے نام سے لکھی :

کیوں سوز پہ حسرت کا نہ دل ہووے سپند
ہے شعر کی گرمی کا دھواں اس کے بلند
حسرت اسے کیوں نہ ہووے شاعر ہے سوز
عطار کا لونڈا ہے وہ ساٹھو گل قند

یہ رباعی دیوان سوز میں شامل نہیں ہے لیکن سعادت خاں ناصر نے پورے واقعے کے ساتھ اسے اپنے تذکرے میں درج کیا ہے ۔۶۲ ایک عرصے تک سوز اور سودا فرخ آباد میں ایک ساتھ رہے ۔ سودا سوز کے بعد فرخ آباد پہنچے اور سوز سے پہلے وہاں سے فیض آباد چلے آئے جیسا کہ ان اشعار سے بھی معلوم ہوتا ہے جو فرخ آباد سے رخصت ہونے سے پہلے سودا نے مہربان خاں رند کی خدمت میں پیش کیے :

شعر کے بحر میں ترا استاد کشتی ذہن کو ہے بادِ مراد
اس کو تو ہر طرح غنیمت جان پھر ملے گا نہ سوز سا انسان

نواب احمد خاں کی وفات (۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ع) کے بعد فرخ آباد کی رونق ختم ہوگئی ۔ نواب مہربان خاں رند کی دیوانی بھی ختم ہوگئی ۔ اسی زمانے میں سوز بھی فرخ آباد سے فیض آباد آ گئے جہاں شجاع الدولہ کی حکومت قائم تھی لیکن دربار سے توسل پیدا نہ ہو سکا ۔ جب آصف الدولہ تخت نشیں ہوئے تو کچھ عرصے بعد سوز کے دن پھرے اور وہ آصف الدولہ سے وابستہ ہوگئے اور لکھنؤ آ گئے ۔ یہ سلسلہ آصف الدولہ کی وفات (۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ع) تک قائم رہا ۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ''نواب آصف الدولہ مرحوم سچے دل سے ان کی بامزہ صحبت کے عاشق تھے اور بہت عزت و احترام سے پیش آتے تھے ۔''۶۳ ۱۲۰۴ھ/۶۴ ۹۰ - ۱۷۸۹ع میں سوز کا جواں سال بیٹا میر مہدی وفات پا گیا جس کا اثر یہ ہوا کہ درویشی مزاج میں آگئی ۔ ۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ع میں آصف الدولہ وفات پا گئے اور ۱۲۱۳ھ/۹۹ - ۱۷۹۸ع میں سوز بھی وفات پا گئے ۔ شاہ کمال نے : ع ''گفت تاریخ ، ''سوز سوخت دلم''۶۵ سے اور جرأت نے دو قطعے لکھ کر ۔ ع ''داغ اب سوز کا لگا دل کو'' اور : ع ''آہ ادائے سخن یتیم ہوئی''۶۶ سے سال وفات نکالا ۔

محمد میر سوز ایک شریف النفس اور مرنجاں مرنج انسان تھے ۔ انھوں نے مدح و قدح سے اپنی شاعری کو الگ رکھا ، حتیٰ کہ ان نوابین و امراء کی شان میں بھی کوئی قصیدہ نہیں لکھا جن کے وہ متوسل تھے ۔ ضرورت مندوں اور غریبوں کے کام کے لیے وہ ہر دم آمادہ رہتے تھے ۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ''امیروں کی خدمت میں غریبوں کی سعی و سفارش کرنے کے معاملے میں ان کا کوئی ثانی نہیں تھا ۔ (یہ بات) سورج کی طرح ہر شخص پر ظاہر و آشکار ہے ۔''۶۷ شاہ کمال نے شعرا کے دواوین اور ان کا اتنا کلام جمع کر لیا تھا کہ لکھنؤ میں کسی دوسرے کے پاس نہیں تھا ۔ یہ بات بھی میر سوز نے آصف الدولہ تک پہنچائی جس کے نتیجے میں آصف الدولہ نے ہاتھی بھیج کر شاہ کمال کو بلوایا اور فرمائش کی کہ اگر وہ دواوین مجھے مستعار دے دو تو میں اپنے خوش نویسوں سے نقل کرا کے فوراً واپس کر دوں گا ۔ اسی کے ساتھ پانچ سو روپے کی تھیلی عنایت فرمائی اور جب دس دن کے اندر اندر دواوین واپس کیے تو پھر پانچ سو روپے کی تھیلی اور ایک دو شالہ عنایت فرمایا ۔۶۸ سوز متواضع ، متوکل اور خوش گفتار انسان تھے ۔ شعر پڑھنے کا ڈھنگ سب سے نرالا تھا ۔ شعر پڑھتے تھے تو اس کے معنی کی تصویر سامعین کے سامنے آ جاتی تھی ۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ ''شعر

کو ہاتھ پاؤں آنکھ بلکہ تمام اعضا کو حرکت میں لا کر عجیب و غریب انداز سے پڑھتے تھے اور مردمان نافہم کو بھی اپنی طرف متوجہ کر لیتے تھے۔"۶۹

میر سوز کی دو تصانیف ہیں۔ ایک رسالہ تیر اندازی کے بارے میں ۷۰، جو اب ناپید ہو چکا ہے اور دوسرا "دیوانِ سوز" جسے شاہ کمال نے سوز کی زندگی میں ترتیب دیا اور بعد میں اسی دیوان کی نقلیں عام ہوئیں۔ شاہ کمال کے مرتبہ دیوان پر خود سوز نے خط شفیعا میں دستخط کیے تھے۔ ۷۱ دیوانِ سوز ۷۲ میں ۳۵ رباعیات اُردو، ۶ رباعیات فارسی، ایک مستزاد، چھ قطعات، ۴ مخمسات اور ایک مختصر مثنوی کے علاوہ باقی سب غزلیں ہیں۔ دیوانِ سوز میں بہت سی وہ غزلیں بھی شامل ہیں جو دیوانِ رند (مہربان خاں رند) میں موجود ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ رند سوز کے شاگرد تھے۔ وہ غزلیں جو سوز نے رند کو کہہ کر دیں وہ رند نے اپنے دیوان میں شامل کر لیں اور ساتھ ساتھ سوز نے اپنے دیوان میں بھی درج کر لیں۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ "رند کا دیوان مؤلف کی نظر سے گزرا ہے . . . اکثر وہی غزلیں میر سوز صاحب کے دیوان میں موجود اور نام رند کا ان میں سے نابود۔ یہ نہ چاہیے۔ جو چیز بالعوض گئی ہو اس کا دعویٰ انصاف سے بعید ہے۔"۷۳ اسی طرح دیوانِ سوز کی ۱۱۶ غزلیں ۷۴ غلطی سے دیوان سودا میں بھی شامل ہو گئی ہیں جو سودا کی زندگی میں تیار کیے ہوئے کلیاتِ سودا کے نسخۂ جونسن میں شامل نہیں ہیں۔ ۷۵

دیوانِ سوز کے مطالعے سے پہلی بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ سوز، میر، سودا، درد اور قائم سے مختلف قسم کے شاعر ہیں۔ ان کے کلام میں وہ تہ داری اور گہرائی نہیں ہے جو میر و درد کے ہاں ملتی ہے اور نہ وہ تخیل ہے جو سودا کے ہاں نظر آتا ہے۔ ان کے ہاں وہ انفرادیت بھی نہیں ہے جو میر و سودا کو ہر دور اور ہر زمانے کا شاعر بنا دیتی ہے۔ وہ بنیادی طور پر غزل کے شاعر ضرور ہیں اور ان کا موضوع بھی عشق ہے لیکن اس عشق میں نہ وہ گہرائی ہے اور نہ وہ تجربات جو میر و درد کی شاعری کو ایک منفرد رنگ دیتے ہیں۔ سوز کی نظر سطح پر پڑتی ہے اور وہ سامنے کی باتوں سے اپنی شاعری کا رشتہ قائم کر لیتے ہیں۔ سوز ظاہر کے شاعر ہیں، باطن کے نہیں، اسی لیے عشق کی کیفیات نارمل ہو کر ان کی شاعری میں ظاہر ہوتی ہیں۔ ان کا عشقیہ تجربہ نہ بلند ہے اور نہ پست بلکہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں ایک درمیانی سی کیفیت کا اظہار کر رہے ہیں جسے ہم نارمل عشقیہ کیفیت کہہ سکتے ہیں۔ سوز ہمارے گونگے جذبوں کو زبان نہیں دیتے بلکہ معلوم جذبوں اور باتوں کو اس

طور پر متانت، سنجیدگی و شائستگی سے شعر میں دہرا دیتے ہیں کہ سننے والا روزمرہ کی ان عام باتوں کو شعر کی زبان میں سن کر خوش ہو جاتا ہے۔ سوز کے ہاں یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ زبان کے شاعر ہیں۔ روزمرہ و محاورہ کے استعمال سے شعر میں لطف پیدا کرتے ہیں۔ زبان کی سطح پر ان کے ہاں ایک اہتمام، رکھ رکھاؤ، سلیقے اور نفاست کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے کلام کا الگ پن زبان و بیان کی اسی لفاست سے پیدا ہوتا ہے۔ یہی طرز سوز ہے۔ وہ عشق اور محبوب کے تعلق سے ہر بات کا اظہار کرتے ہیں لیکن اس شائستگی اور متانت کے ساتھ کرتے ہیں کہ سننے والے کو ان کا اظہار اچھا لگتا ہے۔ اس طرز میں ایک ایسا اعتدال ہے کہ اگر ذرا سا قدم ادھر اُدھر ہو جائے تو بقول یکتا[۷۶] یہ مخنثوں اور بازاریوں کی زبان بن جائے۔ اسی لیے طرزِ سوز کی پیروی مشکل ہے۔

سوز نے اپنے طرزِ شاعری سے ادا بندی کے رجحان کو پیدا کیا جو لکھنوی مزاج کے چونچلے پن اورتہذیبی ماحول کی مناسبت سے آئندہ ایک صدی تک مختلف شاعروں کے رنگ میں شامل رہا اور جعفر علی حسرت، جرأت اور انشا و رنگین سے ہوتا ہوا داغ تک پہنچا۔ سوز کی زلدگی کے آخری دور میں لکھنوی شعرا کی جو نسل ابھری اس نے اس رنگ کی اتنی پیروی کی کہ وہ اعتدال، جو سوز کی شاعری کا طرۂ امتیاز تھا، برقرار نہ رہ سکا اور یہی طرز رنگین کی ریختی اور دوسرے لکھنوی شعرا کی شاعری میں بقول مصحفی "چھنالے کی شاعری" بن گیا۔ مصحفی نے سوز کے ہاں اسی اعتدال کی تعریف کی تھی جو بعد کے شعرا کے ہاں باقی نہ رہا:

غمزہ بھی شعر میں ہو تو پھر سوز کا سا ہو
کس کام کی وگرنہ چھنالے کی شاعری

سوز لکھنوی رنگ کے بانی اور پیش رو ہیں۔ ادا بندی کی تحریک، جس کے ممتاز ترین نمائندے قلندر بخش جرأت ہیں اور جیسے جعفر علی حسرت، انشا اور رنگین وغیرہ نے اپنایا اور پھیلایا، سوز کی شاعری ہی سے شروع ہوتی ہے۔ جرأت نے سوز کی وفات پر جو قطعہ تاریخ کہا تھا اس میں بھی سوز کی شاعری کے اسی رنگ ادا بندی کی طرف اشارہ کیا تھا:

خاک میں مل گئی ادا بندی   گفتگو اب خوش آوے کیا دل کو

طرز سوز کی خوبی یہ ہے کہ یہ انتہائی سادہ ہے۔ اس میں عام بول چال کی زبان صفائی کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ اس میں نثر اور نظم کے حدود ملتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں لیکن اس کے باوجود اس میں ایک ایسا لطف ہے کہ سوز کے

اشعار ہمیں اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں اور ہم انھیں پڑھ کر آج بھی اس لطفِ سخن سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ یہ چند شعر پڑھیے :

اہلِ ایماں سوز کو کہتے ہیں کافر ہو گیا
آہ یا رب رازِ دل ان پر بھی ظاہر ہو گیا

کیوں تو گھبراتا ہوا پھرتا ہے آج
سوز سچ کہہ آج تیرا کیا گیا

ہم تم بیٹھیں گے پاس مل کر
وہ دن بھی کبھو خدا کرے گا

یہ تو میں جانتا ہوں جھوٹوں نے
کچھ تجھے جھوٹ سچ کہا ہوگا

مجھ سے مت جی کو لگاؤ کہ نہیں رہنے کا
میں مسافر ہوں کوئی دن کو چلا جاؤں گا

یہ ہو سکے کہ اپنے تئیں سوز بھول جائے
پر میری جان کہہ تجھے کیوں کر بھلا سکے

اور تو بس نہیں چلتا ہے رقیبوں کا مگر
سوز کے نام کو لکھ لکھ کے جلا دیتے ہیں

ہے شوخ مزاج سوز واللہ — چھیڑے گا اسے برا کرے گا

بھلا کون لُچّا ہے انصاف کیجے — بھلے آدمی ہو زباں ٹک سنبھالو

ادا بندی کی شاعری کا تعلق براہِ راست زبان کی شاعری سے ہے۔ اس میں محبوب کی ادائیں اور معاملات عشق کا ہر رنگ بیان میں آتا ہے۔ سوز کی شاعری پڑھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کوئی شخص مزے لے لے کر، کھلے بندوں اپنے عشق اور محبوب کی باتیں کر رہا ہے۔ باتیں کرنے کے اسی انداز نے سوز کی غزل کو خوش نما بنا دیا ہے۔ اسی مخصوص طرز ادا کی وجہ سے سوز کے بہت سے اشعار ضرب المثل بن کر ہماری روز مرہ کی پُر لطف گفتگو کا حصہ بن گئے ہیں۔ مثلاً یہ دو چار شعر دیکھیے :

ایک آفت سے تو مر مر کے ہوا تھا جینا
پڑ گئی اور یہ کیسی مرے اللہ نئی

رسوا ہوا، خراب ہوا، مبتلا ہوا
وہ کون سی گھڑی تھی کہ تجھ سے جدا ہوا

مت سوز کی بات مجھ سے پوچھو
ایسا تو کہیں سنا نہ دیکھا
وے صورتیں نہ جانے کس دیس بستیاں ہیں
اب دیکھنے کو جن کے آنکھیں ترستیاں ہیں

میر و سودا کے اس دور میں سوز کی شاعری خالص اُردو زبان کی شاعری ہے ۔ اس میں فارسیت بہت کم اور اُردو پن بہت نمایاں ہے ۔ تخلیقی سطح پر انفرادیت ایک پیچیدہ چیز ہوتی ہے ۔ انفرادیت شاعر کی عظمت کا ثبوت ضرور ہے لیکن یہ شاعر کی مقبولیت کے راستے میں حائل ہوتی ہے ۔ اسی لیے نارمل شاعر ، جو اپنے دور کے مقبول رنگ سخن میں شاعری کر رہا ہو ، منفرد شاعر کے مقابلے میں زیادہ مقبول رہتا ہے ۔ اس دور میں سوز کی مقبولیت کا یہی راز ہے ۔ وہ شاعر ، جو صرف اپنے دور کا شاعر ہو ، اسی دور میں محصور ہو ، دور کا مزاج بدلنے کے ساتھ تاریخ کی جھولی میں جا گرتا ہے اور سوز کی طرح بھلا دیا جاتا ہے ۔ اظہار و بیان کی سطح پر سوز نے زبان کو مانجھا اور اسے ایک ایسی صورت دی کہ آئندہ نسلوں نے اسے اپنے تخلیقی جوہر کی کسوٹی بنایا ۔ اس دور میں صفائیِ زبان کی جو صورت نکلی اور بیان کا جو کینڈا بنا اس سے اُردو زبان کے خد و خال پورے طور پر نمایاں ہوگئے اور میر سوز شاعری کی اس زبان کے بنانے والوں میں امتیاز کے ساتھ شریک ہیں ۔ ان کے ہاں اُردو زبان ، بیان کی سطح پر ، آگے بڑھتی ہے ۔ وہ عام روزمرہ و محاورہ کو اظہارِ بیان میں جذب کرکے لکھنوی شاعری اور ذوق و داغ کے پیش رو ہو جاتے ہیں ۔ تاریخِ ادب میں سوز کی یہ اہمیت ہے کہ ایک طرف وہ اپنے دور کے رجحانات کے ترجمان ہیں اور دوسری طرف اسے ایک رخ دے کر اس رجحان کو بھی ابھارتے ہیں جو جرأت کی "ادا بندی" میں ایک نیا رنگِ سخن بن جاتا ہے اور آئندہ دور میں لکھنوی رنگِ سخن کو جنم دیتا ہے ۔ میر نے سوز سے کہا تھا کہ "موقع و محل تمھاری شعر خوانی کا وہ ہے جہاں لڑکیاں جمع ہوں اور ہنڈ کلیا پکتی ہو ۔"[۲۷] آئندہ دور میں جو ہنڈ کلیا والی شاعری لکھنؤ میں عام ہو کر سارے بر عظیم میں مقبول ہوئی میر سوز اس رجحان کے پیش رو ہیں ۔

(۳)

چھوٹا پیڑ بڑے پیڑ کے سائے میں دب کر رہ جاتا ہے ۔ یہی صورت خواجہ محمد میر اثر (۱۱۴۸ھ ـ صفر ۱۲۰۹ھ/۳۶-۱۷۳۵ ـ اگست ۱۷۹۴ع) کے ساتھ ہوئی ۔

میر اثر، خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی بھی تھے اور ان کے جاں نثار مرید بھی۔ میر درد نے ان کی پرورش و تربیت کی تھی اور اپنی مرضی کے مطابق انھیں ایک مخصوص سانچے میں ڈھالا تھا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ میر اثر خود وہ نہ بن سکے جو وہ بن سکتے تھے۔ مثنوی ''خواب و خیال'' کو پڑھ کر ایک ایسی مضطرب و بے قرار روح سامنے آتی ہے جس میں اعلیٰ درجے کا تخلیقی جوہر تھا اور جس سے غنائی عشقیہ شاعری کے سدا بہار پھول کھلائے جا سکتے تھے لیکن یہ بیان کرنا کہ اگر ایسا نہ ہوتا تو کیا ہوتا چونکہ تاریخ کے دائرے سے باہر ہے اس لیے صحیح راستہ یہی ہے کہ دیکھا جائے میر اثر کون تھے، کیا تھے اور انھوں نے اپنی باری آنے پر ادب کی تاریخ میں کیا خدمت انجام دی۔

میر درد کے باب میں ہم ایسی بہت سی باتیں لکھ آئے ہیں جن کا تعلق یکساں طور پر میر اثر سے بھی ہے۔ محمد میر نام اور اثر تخلص تھا۔ خاندانی نسبت کی وجہ سے خواجہ اور سلسلے کی نسبت سے محمدی بھی نام کا حصہ ہیں۔ خواجہ میر درد نے اثر کا نام خواجہ محمد میر[78] بھی لکھا ہے اور محمد میر محمدی[79] بھی۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، اثر نے اپنا تخلص عندلیب و درد کی مناسبت سے اثر رکھا۔ خواجہ محمد میر اثر محمدی ۱۱۴۸ھ/۳۶-۱۷۳۵ع[80] میں دہلی میں پیدا ہوئے۔ میر درد سے اکتساب علم کیا[81] اور خواجہ احمد خاں سے علوم ضروریہ حاصل کیے۔[82] علم تصوف، موسیقی اور تاریخ گوئی پر عبور اور علم ریاضی میں درک رکھتے تھے۔ ۱۱۷۲ھ/۵۹-۱۷۵۸ع میں جب میر درد رسالہ ''واردات'' لکھ چکے تو میر اثر کی فرمائش پر انھوں نے اپنی معرکۃ الآرا تصنیف ''علم الکتاب'' تحریر کی۔ ''علم الکتاب'' کے آغاز کے وقت میر اثر کی عمر ۳۱ سال تھی۔ ''علم الکتاب'' کے بعد درد نے چار رسالے نالۂ درد، آہِ سرد، دردِ دل اور شمعِ محفل بھی میر اثر کی فرمائش پر لکھے اور اثر ہی نے انھیں یکجا و مرتب کر کے ہر رسالے کی تاریخ تصنیف بھی لکھی۔ ہر قدم پر وہ درد کے معاون اور ان کے تصنیفی کاموں میں شریک رہتے تھے۔ دونوں بھائی ایک جان دو قالب تھے۔ درد نے ''علم الکتاب'' میں لکھا ہے کہ ''کسی جگہ اور کسی حال میں بھی، مجھ سے جدا نہیں رہتے۔''[83] مثنوی ''خواب و خیال'' اور دیوانِ اثر'' میں جس خلوص و عقیدت کا اظہار کیا ہے اس سے اثر کی بے پناہ محبت کا اندازہ ہوتا ہے۔ میر درد کی وفات کے بعد میر اثر ہی ان کے خلیفہ و جانشین مقرر ہوئے حالانکہ اس وقت خود درد کے بیٹے میر الم (ولادت ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ع)[84] موجود تھے اور ان کی عمر ۲۹ سال تھی۔ میر اثر ابھی اپنی عمر کے پندرھویں

سال میں تھے کہ ۱۱ ذی الحجہ ۱۱۶۲ھ/۱۱ نومبر ۱۷۴۹ء کو ان کی شادی کر دی گئی ۔[۸۵] گلشن ہند (۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء) میں مرزا علی لطف نے میر اثر کا ذکر صیغۂ ماضی میں کیا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ اثر ۱۲۱۵ھ سے پہلے ہی وفات پا چکے تھے ۔ دہلی میں ان کے مزار پر تاریخ وفات صفر ۱۲۰۹ھ/اگست ۱۷۹۴ء کندہ ہے اور یہی صحیح ہے ۔ باقی ساری تاریخیں قیاسی ہیں ۔ وفات کے وقت میر اثر کی عمر تقریباً ۶۱ سال تھی ۔

میر اثر صاحب علم و عمل درویش تھے ۔ زیادہ وقت عبادت و ریاضت میں گزارتے تھے ۔[۸۶] میر درد کے فیض تربیت نے ان کی صلاحیتوں کو مانجھ کر وہ کچھ بنا دیا تھا جو وہ تھے ۔ شاہ عالم ثانی نے ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ء میں بیگم جان کی شدید علالت کے دوران جب دعائے صحت کے لیے میر درد کو بلایا تو انھوں نے میر اثر کو بھیج دیا ۔[۸۷] عشق میر اثر کی شخصیت و سیرت کا نمایاں پہلو ہے ۔ اسی عشق نے جب مجازی پیرایہ اختیار کیا تو اس کا اظہار شاعری میں ہوا اور اسی عشق نے جب حقیقت و معرفت کا رخ کیا تو ان کی زندگی کا رنگ بدل گیا ۔ جس اضطراب و بے قراری کے ساتھ وہ اپنے محبوب مجازی کے ہجر میں تڑپتے دکھائی دیتے ہیں اسی شدت کے ساتھ وہ اپنے پیر و مرشد خواجہ میر درد کے عشق میں مبتلا نظر آتے ہیں ۔ جذبۂ محبت ایک ہے ، صرف دریائے عشق نے رخ بدل لیا ہے ۔ اسی کیفیت عشق نے ان میں نرمی و گداختگی پیدا کی اور اسی نے ثابت قدمی کے ساتھ انھیں فقر و تصوف کے راستے پر چلایا ۔ یہی عشق اور اس کی شورش و برشتگی ان کی شاعری کی جان ہے ۔ میر اثر طبعاً خلیق اور متواضع ، مزاجاً رقیق القلب اور صاحب درد تھے ۔[۸۸] میر حسن نے لکھا کہ ''فصحائے نامدار اور ملجائے کامگار . . . ایک درویش ہے صاحب وقار اور ایک صاحب سخن ہے پر اثر ، عالم و فاضل ، اس کی قدر کا رتبہ نہایت بلند ہے ۔''[۸۹]

مثنوی ''خواب و خیال'' ، مثنوی ''بیان واقع'' اور ''دیوان اثر'' ان کی تصانیف ہیں ۔ مثنوی ''خواب و خیال'' میں اثر نے ہجر و وصل کی کیفیات کو اس طور پر بیان کیا ہے کہ مجازی و حقیقی پہلو ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں ۔ مثنوی 'بیان واقع' فارسی زبان میں ہے جس میں اثر نے نہ صرف اپنا نسب نامہ اور اپنے نانا سید محمد قادری کے واقعۂ شہادت کو درج کیا ہے بلکہ اپنے والد خواجہ محمد ناصر عندلیب کی روح حسن سے ملاقات ، نسبت خاص عنایت کرنے کے واقعے اور ان کے معمولات کو بھی موضوع سخن بنایا ہے ۔ بعض

اہلِ علم مثنوی ''بیان واقع'' کو میر اثر کی تصنیف ماننے میں تامل کرتے ہیں لیکن یہ اس لیے درست نہیں ہے کہ ناصر نذیر فراق نے جدِ اثر نواب ظفر اللہ خاں اور ایک دوسرے امیر ظفر خاں رستم جنگ کو ایک شخصیت سمجھنے میں جو غلطی کی ہے وہ مثنوی ''بیانِ واقع'' میں میر اثر نے نہیں کی ہے۔ اس میں جو واقعات بیان میں آئے ہیں وہ ان کے خاندانی حالات کے مطابق ہیں جن کا ذکر خواجہ محمد ناصر عندلیب نے اپنے رسالے ''ہوش افزا'' میں اور میر درد نے ''واردات'' اور ''علم الکتاب'' میں کیا ہے۔ ''دیوانِ اثر''۹۰ میر اثر کی ۱۳۲ مکمل اور ۹ ناتمام اُردو غزلیات کا مجموعہ ہے جس میں ۳۶ رباعیات، ۱۲ قطعات کے علاوہ ۴۸ فردیات بھی شامل ہیں۔ آخر میں ۱۳ فارسی رباعیات بھی شاملِ دیوان ہیں۔ میر اثر فارسی میں بھی شاعری کرتے تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''فارسی و اُردو اشعار اپنے بڑے بھائی سے کم نہیں کہتے۔''۹۱

میر اثر کی بنیادی اہمیت ایک مثنوی نگار کی ہے۔ ان کی غزلوں پر مثنوی کے مزاج کی اور مثنوی پر غزلوں کے مزاج کی گہری چھاپ ہے۔ مثنوی خواب و خیال ایک طویل غزل ہے اور دیوانِ اثر کی غزلیں مختصر مثنویاں ہیں۔ یہ مثنوی میر اثر کی خود نوشت سوانح عمری ہے جس میں اثر نے اپنی زندگی کے ایک شدید عشقیہ تجربے کو بے باکی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ مثنوی ''خواب و خیال'' کو غور سے پڑھنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ مثنوی دو دفعہ میں لکھی گئی ہے۔ ایک دفعہ میں وہ حصہ لکھا گیا جس میں خالص جسمانی عشق اور ایک سچے عاشق کی بے قراری کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ حصہ میر اثر نے اپنے دوستوں کو سنایا اور انھوں نے یہ اشعار اپنی بیاضوں میں درج کر لیے۔ اس سے میر اثر کے عشق کا واقعہ مشہور ہو گیا۔ اس دور کے معاشرے میں، جہاں عورت و مرد کے عشقیہ رشتے کو معاشرتی سطح پر اچھی نظر سے نہیں دیکھا جاتا تھا، یہ بات اس معزز و محترم خاندان کی رسوائی کا باعث ہوئی۔ میر اثر ایک عجیب عالم میں تھے۔ تیر کمان سے نکل چکا تھا۔ اس کا حل انھوں نے یہ نکالا کہ اس مثنوی کے شروع اور آخر میں بہت سے اشعار کا اضافہ کرکے اس بات پر زور دیا کہ یہ بات بے اصل ہے اور مثنوی کے مجازی عشق کا رخ عشق حقیقی کی طرف موڑ دیا۔ اس میں منطقی ربط پیدا کرنے کے لیے مثنوی کے وسطی حصے میں بھی کچھ اضافے کرنے پڑے۔ اب یہ مثنوی تصوف کے اس مقولے کی ترجمان بن گئی کہ عشقِ مجازی عشقِ حقیقی کا زینہ ہے:

عشق کی حالتوں کو زینہ کریں ساری خطروں سے پاک سینہ کریں

اس بات کا ثبوت کہ مثنوی ''خواب و خیال'' دو دفعہ میں لکھی گئی ، یہ ہے کہ پہلے اور آخری حصے میں وہ شدت اظہار نہیں ہے جو عشقیہ واردات کے بیان میں محسوس ہوتی ہے - پھر میر اثر نے مثنوی میں خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اگر یہ اشعار ، جو لوگوں کو یاد تھے اور مشہور ہو چکے تھے ، کہیں دیکھو تو یہ سمجھو کہ یہ شعر میرے نہیں ہیں بلکہ اسی کے ہیں :

اب جو دیکھو کسو کے پاس کہیں
ہیں یہ اس کے ہی شعر ، میرے نہیں

اس شعر سے آگے پیچھے کے یہ چند اشعار اور پڑھ لیجیے تاکہ یہ بات واضح ہو جائے :

وضع اس کی ہوئی ہے خلافِ طبع ہے مجھے اس سے انحرافِ طبع

یہ انحرافِ طبع بعد کی بات ہے - اسی انحراف ، خوفِ رسوائی اور خاندانی عزت و ناموس کی وجہ سے اثر نے اس مثنوی کو دیوان میں شامل نہیں کیا - اب مثنوی کے یہ چند شعر اور پڑھ لیجیے :

نہ کہوں عہد ہے گر اوس کو تمام لغو بیہودہ ہیچ پوچ کلام
کچھ سرِ دست ہنستے ہنستے کہا بعض یاروں کو سن کے یاد رہا
نہ کیا اس کو داخلِ دیوان نہیں یہ نظم شاملِ دیوان
آزمانا تھا کچھ روانی طبع کچھ دکھانا تھا نوجوانی طبع
ایک دو دن میں کہہ کے پھینک دیا نہیں معلوم کن نے اس کو لیا
اب جو دیکھو کسی کے پاس کہیں ہیں یہ اس کے ہی شعر ، میرے نہیں
ایک تو ریختہ ہے سہل زبان دوسرے جب کہ ہو بشوخی بیان
پھر تو قابل نہیں سنانے کے نہیں لائق کہیں دکھانے کے
بس کہ سمجھے ہیں اس کو سارے عوام جن کو نے نظم سے نے نثر سے کام

اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ آخر میر اثر نے یہ مثنوی ، جس سے وہ بعد میں منحرف ہوگئے اور اپنے دیوان میں بھی شامل نہیں کیا ، کیوں لکھی تھی اور میر درد نے انھیں ترغیب دلانے کے لیے وہ سو شعر ، جو بنائے کلام تھے ، کیوں کہہ کر دے دیے تھے ؟

کہے سو شعر مثنوی کے طور دفعتاً دم میں بے تامل و غور
یہی اشعار ہیں بنائے کلام متفرع اوسی پہ ہے یہ تمام

مثنوی کے مطالعے سے بات سامنے آتی ہے کہ وہ عشقیہ تجربہ جس کا اظہار میر اثر نے کیا ہے ان کا اپنا حقیقی تجربہ تھا - وہ عشق کی جس آگ میں جل رہے تھے

اور روز بروز جس بیماریِ عشق سے ان کا کام تمام ہو رہا تھا ، سارے خاندان اور خصوصاً میر درد کے لیے تشویش کی بات تھی ۔ درد نے سب طرح کے جتن اور علاج معالجے کیے ہوں گے لیکن محمد تقی میر کی طرح ان کو بھی کوئی افاقہ نہ ہوا ہوگا ۔ پوچھنے پر اثر نے ، اس دور کی معاشرت کے پیشِ نظر ، عشق کا راز فاش کیا ہوگا :

بن کہے حال کون جانے ہے ۔۔۔ چپ رہے حال کون جانے ہے
کچھ نہ کھلتا تھا کیا مرض ہے اسے ۔۔۔ آہ و زاری سے کیا غرض ہے اسے
کس لیے اس کی نیند و بھوک گئی ۔۔۔ کیا مصیبت پڑی ہے روز نئی
کس لیے ٹھنڈے سانس بھرتا ہے ۔۔۔ کس لیے آہ و نالہ کرتا ہے
یوں جو سوکھے ہے کیا اسے دق ہے ۔۔۔ یا کسو شخص پر یہ عاشق ہے
یا کہ اس کو جنون و سودا ہے ۔۔۔ کچھ دماغی خلل یہ پیدا ہے
ظاہرا ہر کسو پہ شیدا ہے ۔۔۔ سب علامات عشق پیدا ہے
حال پوچھو تو خیر رونے لگے ۔۔۔ اور الٹے خفیف ہونے لگے
بن کہے آپ ہی آپ بکتا ہے ۔۔۔ بات پوچھو تو منہ کو تکتا ہے

لیکن جب دیوانگی بڑھی تو میر درد کے تسلی تشفی دینے پر اثر نے اپنے عشق کا واقعہ انھیں بتادیا :

الغرض بعد ایک مدت کے ۔۔۔ اور اٹھانے ہزار شدت کے
آتشِ عشق میں ہوا جو گداز ۔۔۔ دل عاشق نے تب یہ کھولا راز

میر درد نے اس واقعے کو ٹھنڈے دل سے سنا :

دل مرا ان نے پاک و صاف کیا ۔۔۔ باوجودِ خطا معاف کیا

اور پھر وہی علاج تجویز کیا جو سراج الدین علی خان آرزو نے محمد تقی میر کے علاجِ جنون کے لیے تجویز کیا تھا کہ ''رخت کے پارہ کرنے سے تقطیع شعر خوش تر ہے ۔''۹۲ میر اثر کو ترغیبِ شعر دلانے کے لیے درد نے مثنوی کے سو شعر خود کہہ کر دیے ۔ عشق کی آگ تیز تھی ۔ اثر نے اسی غلبے میں جو جو خیالات جس جس طرح آتے گئے انھیں شعر میں کہتے گئے ۔ بیانِ عشق میں تصورِ معشوق بھی شامل تھا ۔ لہٰذا معشوق کے جسم کا ہر ہر حصہ یاد آتا گیا ۔ آرزوئے وصل اور آتشِ فراق کا اظہار بھی ہوگیا ۔ میر اثر نے بہت کم وقت میں اس ساری کیفیت کو اشعار میں بیان کر دیا ۔ مثنوی ''خواب و خیال'' کے طرز و بیان میں جو شورش و برشتگی ہے ، جو جلانے اور تڑپانے والی کیفیت ہے وہ عشق کی اسی شدت سے پیدا ہوئی ہے جس کی آگ میں میر اثر اس وقت

جل رہے تھے ۔ عشق ، کی آگ ٹھنڈی پڑنے کے بعد تو اُردو شاعری میں بیان ہوتی ہے لیکن شدت کے ساتھ بھڑکتے ہوئے جذبات ، بیان میں نہیں آئے تھے ۔ اس اعتبار سے یہ مثنوی بے مثال ہے ۔

علم نفسیات کی رو سے وہ ادب پارے ، جنھیں لکھ کر ادیب یا شاعر اپنے باطن میں چھپی ہوئی تمناؤں یا آرزوؤں کا برملا اظہار کرتا ہے ، خود اس کے لیے تزکیاتی اثر (Cathartic) رکھتے ہیں ۔ اس تخلیقی عمل سے اس کی ذات پردے سے باہر آ جاتی ہے اور وہ اپنی داخلی کیفیات کو خارجی رنگ دے کر ایسی آسودگی حاصل کرتا ہے گویا وہ مقصد اسے حاصل ہو گیا ہے ۔ جرمن شاعر رلکے (Rilke) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''اس کی شاعری خود اس کے لیے ایک علاج کا درجہ رکھتی ہے ۔'' فرائڈ کے نظریے کی رو سے بھی جنسی خواہش کا اظہار (Libdo) جسے ہم خواہش وصل کہتے ہیں ، دراصل ذہنی ارتفاع (Sublimation) کی ایک صورت ہے ۔ شاعر یا فنکار ، جو دیوانہ اور اعصاب زدہ (Neurotic) ہوتا ہے ، تخلیقی اظہار سے اپنی غیر آسودہ خواہشات کا نعم البدل تلاش کر لیتا ہے ۔ فرائڈ کے نزدیک تخلیق ادب ایک قسم کا طریقۂ علاج ہے جو ادیب کی بیماری کا رخ بلند تر مقاصد کی طرف موڑ کر اسے دور کر دیتا ہے ۔ ادب کے سلسلے میں ارسطو نے بھی یہی کہا تھا کہ اس کے ''اثرات دراصل ذہنی صحت کے لیے نہایت شفا بخش ہیں ۔ ڈرامہ اور شاعری ذہنِ انسانی کا کیتھارسس کرتے ہیں ۔''[۹۳] شدید جذبات کے تخلیقی اظہار سے فنکار خود ان سے اچھی طرح واقف ہو جاتا ہے اور اسی آگاہی سے ان جذبات کی گرفت کمزور پڑ جاتی ہے ۔ میر درد نے بھی میر اثر کو اپنے شعور و لاشعور میں چھپی ہوئی خواہشِ وصل کے اظہار کی ترغیب دے کر یہی کام کیا اور جب وہ اس کا اظہار کر چکے اور ان کے باطن کی آگ ٹھنڈی پڑ گئی تو رفتہ رفتہ تصورِ محبوب تصورِ شیخ میں بدل گیا اور وہ جذبات جو اب تک وصلِ محبوب کے طالب تھے ، مرشد سے وابستہ ہو کر وصل اللہ کی طرف ہو گئے ۔ ادب و فن کس طرح تزکیہ کرتا ہے اور پھر کس طرح ارتفاع کرتا ہے ، مثنوی 'خواب و خیال' اس کی بہترین مثال ہے ۔ یہ مثنوی ایک کیس ہسٹری ہے اور اثر اپنے جذبات کا سچا اور مجنونانہ اظہار کر کے بات چیت سے علاج (Talking Cure) کرتے ہیں ۔ ..اتھ ساتھ مثنوی میں درد کی غزلیں ان کے جذبات کے ارتفاع کا کام بھی کرتی ہیں ۔ اس مثنوی میں عریانی کی حد تک جو کھلا پن ہے وہ بھی تزکیے کے لیے ضروری تھا ورنہ جذبات کے دبانے سے اثر کا تزکیہ اور ارتفاع ممکن نہ ہوتا ۔ اسی لیے اس میں وہ فنکارانہ توازن نہیں ہے جو مثنوی

سحرالبیان میں ملتا ہے۔ یہ ایک ایسی طویل نظم ہے جس کا نفسیاتی تجزیہ مطالعہ ادب کا ایک نیا باب کھولتا ہے۔ اپنی ساری بے ربطی اور تکرار و طوالت کے باوجود اس لحاظ سے بھی یہ اُردو زبان کی ایک اہم مثنوی ہے۔

اس مثنوی میں بظاہر کوئی قصہ نہ ہونے کے باوجود ایک قصہ چھپا ہوا ہے۔ یہ قصہ ان دو انسانوں کا ہے جو ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہیں۔ ان میں سے ایک مرد ہے اور ایک عورت۔ دونوں ایک دوسرے سے ملتے ہیں، ساتھ رہتے ہیں، ساتھ اُٹھتے بیٹھتے اور سوتے ہیں لیکن پھر ایک وقت ایسا آتا ہے کہ عورت جدا ہو جاتی ہے اور وعدے کے باوجود نہیں آتی۔ عاشق روز انتظار کرتا ہے۔ طویل فراق سے بے قرار اور یاد محبوب میں ہردم گم سم رہتا ہے۔ اسے گزرے ہوئے لمحے اور واقعات ایک ایک کرکے یاد آتے ہیں۔ وہ وصل کے لمحوں کو بھی یاد کرتا ہے۔ محبوب کے جسم کے ہر ہر حصے کو تصور کی آنکھ سے دیکھتا ہے۔ اس تصور سے عشق کی آگ اور بھڑکتی ہے۔ وہ نامہ و پیام بھیجتا ہے لیکن محبوب تو بدل گیا ہے۔ ع ''نام سے میرے منہ تھتھاتا ہے'' وہ اس کے قول و قرار یاد دلاتا ہے لیکن محبوب پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ کیفیتِ عشق کا اظہار شعر بن جاتا ہے۔ یہ اشعار لوگوں تک پہنچتے ہیں تو محبوب شکایت کرتا ہے کہ تو نے مجھے سارے جگ میں رسوا کر دیا ہے۔ ع ''دیکھیو اب نہ آؤں ہاتھ کبھو'' اسی کے ساتھ نامہ و پیام بھی بند ہو جاتا ہے۔ عاشق اپنی صفائی پیش کرتا ہے لیکن اب ادھر سے خاموشی ہے۔ عالمِ اضطراب میں عاشق جان پر کھیل کر محبوب کے در پر جاتا ہے جہاں اسے وہ بنی سنوری نظر آتی ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ یہ محبوبہ کوئی بازاری عورت تھی جس کے عشق میں میر اثر گرفتار تھے۔ عاشق کے وہاں جانے سے اس کی مانگ بڑھ جاتی ہے:

جب سے ہر دل تو ہوگیا ہے عزیز ہوس و عشق کی رہی نہ تمیز
اس سے آگے یہ کاروبار نہ تھا روز دل کا نیا شکار نہ تھا

لیکن محبوب اب بھی ٹس سے مس نہیں ہوتا۔ وہ اسے اپنے کوچے میں آنے سے بھی منع کرتا ہے۔ عاشق کی حالت اور خراب ہو جاتی ہے۔ عاشق عورت زاد کی نفسیات بیان کرکے اسے طعنے دیتا ہے اور جب مایوس ہو جاتا ہے تو پھر ہر چیز سے بے نیاز ہو جاتا ہے:

اب ملاقات بھی ہوئی تو کیا سب مکافات بھی ہوئی تو کیا
اب تو بالفرض تو گر آن ملے ہوویں شکوے نہ میری جان گلے

اب لہ اپنی خبر نہ دل کی خبر ہو گیا ہے زوال عین و اثر
میں رہا ہوں تو کچھ خبر ہووے دل رہا ہو تو اب اثر ہووے

اس منزل میں آ کر "حضرت" کا فرمانا دل پر اثر کرنے لگتا ہے۔ اب وہ اثر ہی باقی نہیں رہا تھا۔ وہ تو مر چکا تھا اور اس کی جگہ دوسرا اثر پیدا ہوا تھا:

اب اثر کو کہاں سے میں لاؤں ڈھونڈھوں کیدھر کہاں اوسے پاؤں
اس جگہ تو نہ میں نہ تو ہے اب بس کہیں اور گفتگو ہے اب
اے مرے پیر میں نیں کی ہے خبر ہے یہ وقت مدد کہ آہ اثر

اور اس کے بعد پیر کی مدح اور اظہارِ عقیدت پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔

یہ مثنوی چونکہ ایک عاشق کے ہر طرح کے جذبات و کیفیات اور اس کے سوانح کا سچا، بے ساختہ اور بے باکانہ اظہار ہے اس لیے اس میں وہ سب کچھ بیان میں آ گیا ہے جو عام طور پر بیان میں نہیں آتا۔ یہ عشق خالصاً مجازی و جسمانی نوعیت کا ہے۔ مثنوی "سحرالبیان" میں جو بیانِ وصل ملتا ہے وہ مختصر ہے اور اشارات و کنایات میں بیان کیا گیا ہے۔ نصرتی نے "گلشن عشق" میں "احوالِ شبِ زفاف" کا جو تفصیلی نقشہ پیش کیا ہے اس میں استعاروں کے ذریعے تصور کی آنکھ میں کاجل کی سلائی پھیری ہے۔ فیضی نے "نل دمن" میں اور جامی نے "یوسف زلیخا" میں اپنے حسنِ بیان سے دلکش و رنگین تصویریں بنائی ہیں۔ یہ وہ خیال آفریں تصویریں ہیں جن میں دوسروں کے وصل کو بیان کیا گیا ہے۔ لیکن میر اثر کے ہاں اس بیان میں اس لیے حدت اور شدت ہے کہ وہ روزمرہ کی عام زبان میں خود اپنی آپ بیتی سنا رہے ہیں۔ یہ بیانِ وصل اس لیے واقعاتی ہے کہ وہ آرزوئے وصل کی آگ میں اس مثنوی کو لکھتے وقت بھی جل رہے تھے۔ یہی صورت اس مثنوی کے "سراپا" کے ساتھ ہے۔ یہ خیالی جسم کی تصویریں نہیں ہیں بلکہ اس دیکھے بھالے جسم کی تصویریں ہیں جس کی آرزو میں انھوں نے خود کو بھی بھلا دیا ہے۔ اسی لیے ان کے بیان میں وہ کیفیت و سرشاری ہے جو اس آگ کے بجھنے کے بعد اس طور پر دوبارہ پیدا نہیں کی جا سکتی تھی۔ شاہ حاتم کے "دیوان زادہ" میں بھی ایک "سراپا" موجود ہے جس میں محبوب کے ۳۳ اعضائے جسمانی اور ان کے اوصاف کی ترجمانی کی گئی ہے لیکن اس میں اوپری پن تو ہے سرشاری نہیں ہے۔ سحرالبیان کے "سراپا" میں آرائشِ جمال تو ہے لیکن یہاں بھی وہ ڈوب جانے والی کیفیت نہیں ہے جو میر اثر کے بیانِ سراپا کو اُردو شاعری میں منفرد بنا دیتی ہے۔

ہیئت، تکنیک اور ترتیب کے اعتبار سے یہ ایک ناقابلِ ذکر مثنوی ہے۔

اس میں تکرار بھی ہے اور بے جا طوالت بھی۔ جا و بے جا میر درد کی اُردو فارسی غزلوں کی پیوند کاری ہے لیکن ان تمام کمزوریوں کے باوجود اس میں عشق کی والہانہ کیفیت اتنی تیز اور موثر ہے کہ یہ مثنوی پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے۔ اس میں جو زبان و بیان کی سادگی ہے، جو زور سلاست و روانی ہے، صداقتِ اظہار کی جو گرمی ہے وہ ہمیں اُردو کی کسی دوسری مثنوی میں نہیں ملتی۔ عشق سے انسانی ذہن کس طرح بدلتا ہے اس عمل کا اظہار بھی اُردو کی کسی دوسری مثنوی میں اس طور پر نہیں ملتا۔ اس میں آپ بیتی کی سی دلچسپی بھی ہے اور ایک بے قرار روح کی حقیقی کیفیات کا برملا اظہار بھی۔ میر نے اپنی مثنویوں کو غزل کا رنگ و آہنگ دے کر اُردو مثنوی کو ایک نئی صورت عطا کی تھی۔ اثر نے مثنوی ''خواب و خیال'' میں غزل کے رنگ و آہنگ کو اس طور پر ملا دیا ہے کہ اس مثنوی میں دونوں اصناف مل کر ایک ہو گئی ہیں۔ یہ مثنوی ہوتے ہوئے بھی ایک طویل مسلسل غزل ہے اور غزل ہوتے ہوئے بھی ایک مثنوی ہے۔ اس اعتبار سے بھی یہ اُردو کی ایک منفرد مثنوی ہے۔ میر حسن کی مثنوی سحرالبیان اپنی ہیئت، فنی توازن اور خارجی تصویروں کی وجہ سے ایک شاہکار ہے لیکن اثر کی مثنوی میں ہجر و وصل کے نقشے، بے قراری و اضطراب کی کیفیات سحرالبیان سے زیادہ پر اثر ہیں۔ سحرالبیان کا عاشق کمزور اور بے عمل ہے لیکن ''خواب و خیال'' کا عاشق ایسے جذبۂ عشق کا حامل ہے جو آرزوئے وصل میں جوئے شیر لانے اور تلاشِ محبوب میں صحرا صحرا پھرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ میر کی مثنویوں کا عاشق جان سے گزر کر وصلِ محبوب سے ہم کنار ہو جاتا ہے لیکن ''خواب و خیال'' کا عاشق اس عشق کا رشتہ، اپنے پیر و مرشد کی مدد سے، عشق اللہ سے قائم کر لیتا ہے اور اسے ایک بلند تر مقصد پر لگا دیتا ہے۔ اسی لیے مثنوی خواب و خیال المیہ ہوتے ہوئے بھی المیہ نہیں ہے۔ یہاں عشق ایک مثبت راستہ اختیار کر لیتا ہے جو ہمیں کسی اور المیہ مثنوی میں نہیں ملتا۔

مثنوی ''خواب و خیال'' اپنے طرزِ ادا کی وجہ سے اُردو مثنویوں میں امتیازی حیثیت کی حامل ہے۔ اس میں عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے جس کی تخلیقی قوت کو سب سے پہلے میر نے پہچانا تھا۔ میر اثر نے بھی اسی عام زبان کی تخلیقی توانائی سے کام لے کر اپنی مثنوی کو ایک نیا رنگ دیا ہے۔ اس میں وہی سادگی، وہی لہجہ، وہی الفاظ ملتے ہیں جو روزمرہ کی بات چیت میں ہوتے ہیں۔ یہاں عام زبان ادبی زبان بن کر استعمال ہوئی ہے۔ اظہار کی سطح

پر یہ ایک دریا ہے جو امڈا چلا آ رہا ہے۔ جذبے کی سچائی، اظہار کی بے باکی، عام بول چال کی زبان اور روزمرہ و محاورہ نے اس میں ایک ایسا اچھوتا رنگ بھر دیا ہے جو اس مثنوی کے ساتھ مخصوص ہے اور اسی وجہ سے اس کے بہت سے اشعار ضرب المثل بن کر ہمارے اظہار کا حصہ بن گئے ہیں۔ مثنوی ''خواب و خیال'' ایک ایسی تخلیق ہے جو، ادب کے خاص دھارے سے الگ، اتفاق سے وجود میں آ جاتی ہے اور اس میں از خود کوئی ایسی بات پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ اہم ہو جاتی ہے۔ یہ مثنوی اس لیے جاذبِ نظر ہے کہ یہ تمام مثنویوں سے الگ ہے۔ اس کا طرز مثنوی کا سا ہے بھی اور اس سے مختلف بھی۔ جدید دور میں اس کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں ایک شاعر کے عشق میں گم ہو جانے اور پھر تزکیے کے ذریعے ارتفاع حاصل کرنے کی داستان موجود ہے۔ یہ مثنوی ادب میں ایک عجیب چیز ہے اور اپنے اسی ''عجب'' کی وجہ سے یہ ہمیشہ اہم رہے گی۔

اس مثنوی کے طرز ادا نے جہاں میر درد کی روایت غزل کو آگے بڑھایا ہے وہاں غالب کی ع ''کوئی اُمید بر نہیں آتی'' والی غزلوں کے مزاج میں رنگ بھر کر اسے داغ تک پہنچایا ہے۔ بغیر فارسی عربی الفاظ کا یہ طرز ادا ہمارے اپنے دور کے نئے انداز بیان کی روایت کا حصہ ہے۔ سہل ممتنع اس کا سب بڑا وصف ہے۔ اس میں نثر و نظم کے حدود مل کر ایک ہوگئے ہیں۔ مثنوی کی روایت میں مومن، قلق اور مرزا شوق قابلِ ذکر نام ہیں۔ ان سب نے اس مثنوی کے مزاج، طرز اور رنگ سے فیض اُٹھایا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے[۹۴]:

خواب و خیال ــ میر اثر	بہار عشق ــ مرزا شوق
ہتھا پائی میں ہانپتے جانا	ہاتھا پائی میں ہانپتے جانا
کھلتے جانے میں ڈھانپتے جانا	چھوٹے کپڑوں کو ڈھانپتے جانا
وہ ترا منہ سے منہ بھڑا دینا	کبھی منہ سے دیا چبا کر پان
وہ ترا جیب کا لڑا دینا	کبھی مل کر لڑی زباں سے زبان
وہ ترا پیار سے لپٹ جانا	کھول کر دل چمٹ چمٹ کے ملا
اور دل کھول کر چمٹ جانا	کیسا کیسا لپٹ لپٹ کے ملا
ہولے ہولے پکارنے لگنا	چپکے چپکے پکارتی تھی کبھی
ڈھیلے ہاتھوں سے مارنے لگنا	ڈھیلے ہاتھوں سے مارتی تھی کبھی

نہ رہا لطف زندگانی کا
کچھ نہ پایا مزا جوانی کا

پھل اٹھایا نہ زندگانی کا
نہ ملا کچھ مزا جوانی کا

خواب و خیال — میر اثر

وہ ترا بے حجاب مل جانا
وہ ترا آپ ہی آپ شرمانا
بات ٹھہرا کے پھر مچل جانا
عین اس وقت پر مچل جانا
تھک کے کہنا خدا کے واسطے چھوڑ
نیند آتی ہے اب مجھے نہ جھنجھوڑ

مثنوی مومن خاں مومن

وہ ہاتھ کو زور سے چھڑانا
وہ ترا آپ ہی آپ شرمانا
وہ سینے پہ لیٹ کے ستانا
مطلب کے سخن پہ روٹھ جانا
بے رحم اب تو دے چھوڑ
بس چھوڑ خدا کے واسطے چھوڑ

ان مماثلتوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر اثر کی مثنوی آنے والے دور
کے مثنوی نگاروں کے لیے ایک ایسی اہم مثنوی ضرور تھی جس کے تخلیقی اثر
نے ان کی تخلیقات میں رنگ گھولا ہے۔ روایت کے اثرات اسی طرح سرایت
کرتے ہیں اور آنے والی نسلوں کے شعور و لاشعور کا حصہ بن کر ان کے
تخلیقی ذہن میں جذب ہو جاتے ہیں۔ اثر کی مثنوی "خواب و خیال" نے اردو کی
عشقیہ مثنوی کی روایت کو ایک نیا رخ دیا ہے۔

دیوان میر اثر دیوانِ درد کی طرح مختصر ضرور ہے لیکن منتخب نہیں ہے۔
اس میں وہ تنوع نہیں ہے جو دیوانِ درد میں نظر آتا ہے۔ اس میں حسن و عشق
کی وہی کیفیات بیان کی گئی ہیں جو مثنوی خواب و خیال میں زیادہ پر اثر انداز
سے بیان میں آ گئی ہیں۔ اگر دیوانِ اثر اور مثنوی خواب و خیال کو ایک
ساتھ دیکھا جائے تو دیوان کی غزلیں مثنوی کے جذبہ و احساس کی تکرار کرتی
ہیں۔ اثر کی غزلیات پر اس مثنوی کا گہرا اثر ہے۔ میر اثر کی غزل ایک محدود
دائرے کی شاعری ہے جس میں کیفیتِ انتظار، یادِ محبوب، اضطرابِ ہجر،
بے وفائیِ محبوب، یادِ ماضی، عالمِ بے حواسی، رسوائیِ عشق، عام معاملات و
وارداتِ عشق کا اظہار بار بار ہوتا ہے۔ میر اثر میر کی طرح غم کو نشاط
نہیں بنا سکتے اور نہ وہ درد کی طرح غم کو پی کر اس کی لَے مدھم کر سکے۔
ان کی غزل میں رنج و ملال کی کیفیت کا اظہار ہوتا ہے۔ ان کی غزل کو
"اظہارِ رنج" کی شاعری کہنا چاہیے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے میر اثر کی
غزلوں کے یہ چند اشعار دیکھیے:

کس سے آنے کا احتمال رہا
مرتے مرتے بھی خیال رہا

صاف کہہ دیجے مختصر اتنا آئیے گا کہ بس نہ آئیے گا

پھر کے دیکھا نہ اس طرف اس نے آہ ہر چند میں پکار رہا

دل میں دماغ جی نہ جگر میں لہو کی بوند
دکھلاؤں تجھ کو ہجر کے حالات کس طرح

کیا کہوں اپنی میں پریشانی
دل کہیں ، میں کہیں ہوں ، دھیان کہیں

ہم سے کسو طرح نہ کٹے گی شبِ فراق
اس پر نہ جا کہ روز کیا شام کر چکے

اٹھ گیا سب جہاں سے قول و قرار
یاد وعدے کیا کرو بیٹھے

مثنوی کی طرح میر اثر غزل میں بھی ہر کیفیت اور ہر احساس کو حتیٰ کہ صوفیانہ خیالات کو بھی عام بول چال کی زبان میں ایسی بے ساختگی اور روزمرہ و محاورہ کی برجستگی سے بیان کر دیتے ہیں کہ یہ سادگی ان کی غزل کا 'حسن بن جاتی ہے اور اسی سادگی کی وجہ سے ان کے اشعار نثر سے قریب تر ہو کر جلد زبان پر چڑھ جاتے ہیں - یہ خصوصیت ان کی غزل کا نمایاں وصف ہے :

لوگ کہتے ہیں یار آتا ہے
دل تجھے اعتبار آتا ہے

کر دیا کچھ سے کچھ ترے غم نے
اب جو دیکھا تو وہ اثر ہی نہیں

وہی میں ہوں اثر وہی دل ہے
اب خدا جانے کیا ہوا مجھ کو

یوں آگ میں سے بھاگ نکلنا نظر بچا
اپنے تئیں تو وضع نہ بھائی شرار کی

کون سنتا ہے یار کسو کی بات
بس اثر قصہ مختصر کیجے

کبھو دوستی ہے کبھو دشمنی
تری کون سی بات پر جائیے

حال اپنا کسو سے کیا کہیے
ایک دل تھا سو وہ بھی کھو بیٹھے

میر اثر عام طور پر مختصر بحریں استعمال کرتے ہیں اور مثنوی کی بحر تو انھیں اتنی مرغوب ہے کہ بیشتر غزلیں اسی بحر میں ملتی ہیں - وہ غزل میں ایک دوسرے درجے کے محدود شاعر ہیں لیکن اپنی مثنوی کی وجہ سے وہ ہمیشہ قابلِ ذکر رہیں گے - یہی صورت ، اپنی ساری قادر الکلامی اور مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کرنے کے باوجود مثنوی سحر البیان والے میر حسن کے ساتھ ہے ، جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے -

حواشی

۱- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

۲- قائم چاند پوری : پنڈت پدم سنگھ شرما ، ترجمہ مسعودہ حیات - "نقوش" لاہور ، شمارہ ۹۴ ، ص ۵۸ - ۵۹ ، جولائی ۱۹۶۲ع اور "قائم چاند پوری اور ان کلام" : از محمد علی خاں اثر رامپوری - معارف ۴ جلد ۶۹ ، ص ۲۸۹ اعظم گڑھ ، اپریل ۱۹۵۲ع -

۳- مخزن نکات : ص ۲۰۰ -

۴- مخزن نکات : ص ۴۷ ، ۲۰۰ -

۵- ایضاً : ص ۲۰۰ - ۲۰۱ -

۶- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۱۳۰ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -

۷- مخزن نکات : ص ۲۰۰ اور تذکرۂ ہندی از غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۷۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع -

۸- مخزن نکات : ص ۴۸ -

۹- این اورینٹل بایو گریفیکل ڈکشنری : ٹی - ڈبلیو - بیل ، ص ۲۴ ، ایڈیشن ۱۸۹۴ع -

۱۰- مخزن نکات : ص ۲۰۱ -

۱۱- مخزن نکات : (قطعہ سال تصنیف) ، ص ۱۷۶ -

۱۲- کلیاتِ قائم : مرتبہ اقتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۳۸ ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -

۱۳- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، جلد دوم ، ص ۸۹ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -

۱۴- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۳ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -

۱۵- تذکرۂ ہندی : ص ۱۳ -

۱۶- ایضاً : ص ۱۷۹ -

۱۷- کلیاتِ قائم : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، (جلد اول) مقدمہ ص ۴۰ - ۴۱ ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -

۱۸- تذکرۂ ہندی : ص ۱۷۹ - ۱۸۰ -

۱۹- انتخاب یادگار : منشی امیر احمد امیر مینائی (حصہ دوم) ، ص ۳۰۱ ، تاج المطابع رامپور -

۲۰- کلیاتِ جرأت : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۲۱۱ ، لیپلز (اطالیہ) ۱۹۷۱ع -
۲۱- نکات الشعرا : ص ۱۳۰ -
۲۲- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، (جلد دوم) ص ۱۴۵ ، پٹنہ بہار ۱۹۶۳ع -
۲۳- نکات الشعرا : ص ۱۳۰ -
۲۴- کلیاتِ قائم : جلد اول ، ص ۱۷۱ - ۱۷۲ -
۲۵- مجموعۂ نغز : جلد دوم ، ص ۸۲ - ۸۳ -
۲۶- کلیاتِ قائم : جلد اول ، مقدمہ ص ۱۷ - ۱۸ -
۲۷- نکات الشعرا: ص ۱۳۰ - ۲۸- تذکرۂ ہندی : ص ۱۷۹ -
۲۹- دستور الفصاحت : ص ۴۵ -
۳۰- مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۵۲ - ۵۳ ، مکتبہ برہان ، دلّی ۱۹۶۸ع -
۳۱- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۸۲ ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
۳۲- ایضاً : ص ۱۸۲ -
۳۳- کلیاتِ قائم : جلد اول و دوم ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -
۳۴- مخزن نکات : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
۳۵- مخزن نکات : ص ۱۷۶ -
۳۶- دستور الفصاحت : دیباچہ مُصحح ص ۵۰ تا ۵۹ -
۳۷- مخزن نکات : ص ۲ - ۳۸- مخزن نکات : ص ۲۰ -
۳۹- ایضاً : ص ۱۷۴ - ۴۰- ایضاً : ص ۵۷ -
۴۱- مخزن نکات : مقدمہ مرتب ، ص ۳۳ -
۴۲- ایضاً : ص ۱۷۱ -
۴۳- اے کیٹالاگ اوف عربک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اے اسپرنگر ، ص ۱۷۹ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -
۴۴- نکات الشعرا : ص ۱ - ۴۵- مخزن نکات ، ص ۳۲ -
۴۶- مخزن نکات : ص ۲۲ -

۴۷- کلیاتِ قائم : جلد اول و دوم ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -
۴۸- دیوانِ قائم : مرتبہ ڈاکٹر خورشید الاسلام ، دہلی ۱۹۶۳ع -
۴۹- انتخابِ دیوان قائم : مرتبہ نواب عماد الملک مولوی سید حسین بلگرامی ، مدراس ۱۹۰۳ع -
۵۰- انتخابِ دیوان قائم : مرتبہ حسرت موہانی ، علی گڑھ ۱۹۰۵ع
۵۱- کلیاتِ قائم : مرتبہ اقتدا حسن (جلد دوم) ص ۲۲۴ — ۲۲۵ ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -
۵۲- نکات الشعرا : ص ۱۶۰ -   ۵۳- مخزن نکات : ص ۱۳۱ -
۵۴- تذکرہ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۸۸ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع -
۵۵- مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۸۹ مکتبہ برہان دلی ۱۹۶۸ع -
۵۶- تذکرۂ ہندی : ص ۱۱۱ -
۵۷- مجمع الانتخاب : ص ۸۹ اور مجموعۂ نغز : ص ۳۲۰ -
۵۸- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۸۷ -   ۵۹- مخزن نکات : ص ۱۳۱ -
۶۰- مقالات الشعرا : قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، ص ۶۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ع -
۶۱- مخزن نکات : ص ۲۰۰ -
۶۲- خوش معرکہ زیبا : سعادت خاں ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ص ۲۴۹ ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ، ۱۹۷۰ع -
۶۳- دستور الفصاحت : ص ۵۲ -
۶۴- کلیاتِ جرأت : (جلد دوم) مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲۲۲ ، نیپلز (اطالیہ) ۱۹۷۱ع -
۶۵- مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : ص ۹۰ -
۶۶- کلیات جرأت : (جلد دوم) ص ۲۲۸ -
۶۷- دستور الفصاحت : ص ۵۲ -
۶۸- مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : ص ۵۵ - ۵۶ -
۶۹- طبقات الشعرا : ص ۲۳۱ -
۷۰- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۸۷ -

۷۱- مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : ص ۸۹ - ۹۰ -
۷۲- دیوانِ سوز : مطبوعہ اُردوئے معلیٰ جلد ، ۴ شمارہ ۷ - ۶ ، دہلی ۱۹۶۳ع -
۷۳- خوش معرکہ زیبا : جلد اول ، ص ۲۱۵ -
۷۴- کلیاتِ سودا کا پہلا مطبوعہ نسخہ : قاضی عبدالودود ، سویرا ، شمارہ ۲۹ ، لاہور -
۷۵- کلیاتِ سودا : جلد اول و دوم ، مرتبہ ڈاکٹر شمس الدین صدیقی ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ع و ۱۹۷۶ع -
۷۶- دستور الفصاحت : ص ۵۱ -
۷۷- خوش معرکہ زیبا : (جلد اول) ص ۱۴۴ -
۷۸- علم الکتاب : خواجہ میر درد ، ص ۸۴ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ -
۷۹- شمعِ محفل : خواجہ میر درد ، ص ۳۲۰ ، مطبع شاہجہانی بھوپال ۱۳۱۱ھ -
۸۰- رائے سناتھ سنگھ بیدار کے اس قطعۂ تاریخ ولادت سے ۱۱۴۸ برآمد ہوتے ہیں :

چو قطب کمالات ہرج اقامت ۔۔۔ فروزندۂ خانماں تا قیامت
برآمد دو عالم ازو گشت روشن ۔۔۔ بماند چنیں نور یا رب سلامت
پہاں شب بہ بیدار سال طلوعش ۔۔۔ ندا آمدہ ''نور شمع امامت''

(۱۱۴۸ھ)

(قطعات تاریخ (قلمی) : انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی) -
۸۱- گلزار ابراہیم : مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور ، ص ۱۹ ، مسلم یونیورسٹی پریس علی گڑھ ۱۹۳۴ع -
۸۲- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، جلد اول ، ص ۴۳ ، پنجاب یونیورسی ۱۹۳۳ع -
۸۳- علم الکتاب : ص ۸۴ -
۸۴- قطعات تاریخ : سناتھ سنگھ بیدار ، مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -
۸۵- ایضاً -
۸۶- دو تذکرے : (تذکرۂ شورش) مرتبہ کلیم الدین احمد (جلد اول) ص ۳۳ ، پٹنہ ۱۹۵۹ع -
۸۷- دیوانِ میر اثر : مرتبہ ڈاکٹر کامل قریشی ، مقدمہ ص ۶۴ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۷۸ع -
۸۸- مجموعۂ نغز : (جلد اول) ، ص ۴۳ -

۸۹- تذکرۂ شرائے اُردو : میر حسن ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۰ع -

۹۰- دیوان اثر : مرتبہ ڈاکٹر کامل قریشی ، انجمن ترقی اُردو ہند ، دہلی ۱۹۶۸ع -

۹۱- تذکرۂ ہندی : ص ۹ -

۹۲- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) ص ۱۴۰ -

۹۳- ارسطو سے ایلیٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۸۵ ، نیشنل بک فاوڈیشن ، کراچی ۱۹۷۵ع -

۹۴- اُردو مثنوی شمالی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند جین ، ص ۵۰۲ — ۵۰۶ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۹ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۶۵ے "از بدو شعور تا باین حال بہ توسل نوکری بادشاہی بہ دارالخلافت شاہ جہان آباد گزراند و ایل و نہار بہ مقتضائے مناسبت بہ صحبت سخن سنجان عالی مقدار بسر بردہ ـ"

ص ۶۷ے "مدتے داخل جرگہ میاں خواجہ میر صاحب ماند ـ"

ص ۶۷ے "در آغاز مشق اشعار خود از نظر خواجہ میر درد تخلص می گزرالید ـ"

ص ۶۷ے "اکنوں با مرزا رفیع محشور است ـ"

ص ۶۸ے "بنا بر خباثت اصلی از شاگردیش (سودا) ہم پہلوتہی کرد ـ"

ص ۷۳ے تا الآن در ذکر و بیان اشعار و احوال شعرائے ریختہ کتاب تصنیف نگردیدہ و تا ایں زمان ہیچ السان از ماجرائے شوق افزائے سخن وران ایں فن سطرے بہ تالیف نرسالیدہ ـ"

ص ۷۳ے "ایں دو شعر بنام او در بیاض میر عبدالولی مسطور نوشتہ یافتم ـ"

ص ۷۳ے "احوالش من و عن داخل تذکرہ خان آرزو است ـ"

ص ۷۴ے بر شناسائے اسلوب سخن مخفی و محتجب نیست کہ از عہد عبداللہ قطب شاہ گرفتہ تا زمانہ بہادر شاہ کسانے کہ شعر ریختہ گفتہ اللہ

نسق کلام اینہا بسیار مربوط و معقول است ۔ ہر چند اکثر الفاظ غیر مانوس گوش ہائے مردم مستعمل ایشان است لیکن چوں موافق زبان دکھن راست و درست است ۔ پیش ہمہ کس راہ بہ دل دارد ۔"

ص ۹۳ے "از خوش کردن تخلص من نصف دلم ازو خوش است ۔"

ص ۹۵ے "نواب آصف الدولہ مغفور از دل عاشق صحبت نمکین ایشان (سوز) بود و کمال عزت و احترام می نمود ۔"

ص ۹۵ے "سعی و سفارشِ غربا بخدمت امرا کہ دریں امور نظیر خود نداشت مثلِ آفتاب برہمہ ہا روشن و ظاہر است ۔"

ص ۹۵-۹۶ے "شعر را بادائے نادر کہ دست و پا و چشم بلکہ تمام اعضا در حرکت می آیند ، می خواند و مردمان نافہم را متوجہ جانب خود می گرداند ۔"

ص ۸۰۰ "در ہیچ جا و ہیچ حال جدا از بندہ نگزارد ۔"

ص ۸۰۱ "از فصحائے نامدار و ملجائے کامگار . . . درویشے ست مؤقر و صاحب سخنے است مؤثر ۔ عالم و فاضل ، رتبہ قدرش بہ غایت بلند ۔"

ص ۸۰۲ "شعر ہندی و فارسی کم از برادر بزرگ نمی گوید ۔"

• • •

ساتواں باب

میر حسن

نئی نسل اپنی بزرگ نسل کے کھوے سے کھوا ملا کر چلتی ہے اور اس کے ساتھ ہی نمایاں ہو کر اپنی جگہ بنا لیتی ہے۔ میر حسن بھی محمد تقی میر، سودا اور میر درد کے دور کی ایسی ہی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ میر کے "نکات الشعرا" (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء)، گردیزی کے "تذکرۂ ریختہ گویاں" (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ء) اور قائم کے "مخزن نکات" (۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ء) میں میر حسن کا ذکر نہیں ملتاف جس سے واضح ہوتا ہے کہ ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ء تک

ف۔ میر اور گردیزی نے اپنے تذکروں میں جس میر حسن کا ذکر کیا ہے وہ شاگرد سودا میر محمد حسن ہیں اور ایک الگ شخص ہیں۔ ان کا ہمارے میر حسن سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ خود میر حسن نے اپنے تذکرے میں میر محمد حسن حسن کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ حسن نے ایک مدت یونس خاں کی صحبت میں بسر کی اور گاہ گاہ شعر بھی کہتا ہے۔ (تذکرۂ شعرائے اُردو: مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی، ص ۴۹، انجمن ترقی اُردو ہند، دہلی ۱۹۴۰ء) حسن نامی ایک اور شاعر، جس کا ذکر نکات الشعرا اور تذکرۂ ریختہ گویاں میں نہیں ہے، خواجہ حسن حسن ہے جس کے بارے میں میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "اس فقیر کے تخلص سے چونکہ واقف نہیں تھا اس لیے حسن تخلص اختیار کر لیا۔" (تذکرہ شعرائے اُردو، ص ۵۰)۔ اس سے یہ بات بھی صاف ہو جاتی ہے کہ میر حسن اور خواجہ حسن حسن بھی دو الگ الگ شخص ہیں اور ان دونوں سے ہمارے میر حسن کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اسپرنگر نے بھی دیوان خواجہ حسن کا ذکر کیا ہے (اے کیٹالاگ اوف عربیک، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس، ص ۶۰۸، کلکتہ ۱۸۵۴ء)۔ تاریخ ادب میں اس بات کی صراحت اس لیے ضروری تھی کہ ہمارے اہل علم نے عام طور پر

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

میر حسن کی شاعری کا باقاعدہ آغاز نہیں ہوا تھا۔ میر حسن، جن کا نام میر غلام حسن[1] اور تخلص حسن تھا،[2] مشہور ہزل گو میر غلام حسین ضاحک کے بیٹے تھے۔ میر حسن (۱۱۴۹ھ — ۱۲۰۱ھ/۳۷-۱۷۳۶ — ۱۷۸۶ع) کا خاندان چار پشتوں سے دہلی میں آباد تھا۔ ان کے مورثِ اعلیٰ میر امامی موسوی شاہجہاں بادشاہ کے دور میں ہرات سے ہندوستان آئے اور دلی میں آباد ہوگئے۔[3] میر حسن نے اپنے دیوان کے دیباچے میں لکھا ہے کہ "یہ مؤلف ابن میر غلام حسین ابن میر عزیز اللہ ابن میر برات اللہ ابن میر امامی موسوی اصلاً شاہجہاں آباد سے ہے۔"[4] امامی موسوی کے بارے میں میر حسن نے یہ بھی بتایا ہے کہ وہ "سہ ہزاری ذات" کے منصب پر فائز تھے لیکن شاہجہانی دور کے کسی تذکرے یا تاریخ سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی[ف]۔ میر حسن نے یہ بھی لکھا ہے کہ میر امامی فاضل متبحّر اور فقیہ تھے اور گاہ گاہ تفریحِ طبع کے لیے شعر بھی کہہ لیتے تھے اور پھر اس بات پر اظہارِ افتخار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "اس عاجز سخن کا سررشتۂ شاعری خاندانی ہے، اکتسابی نہیں ہے۔"[5] میر حسن پرانی دلّی کے محلہ سید واڑہ میں پیدا ہوئے[6] اور یہیں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ تذکروں سے ان کی تعلیم کے بارے میں کچھ معلوم نہیں ہوتا البتہ میر حسن کے ایک قریبی دوست میر شیر علی افسوس نے، جو دس سال تک ان کے ساتھ

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

یہ غلطی کی ہے اور میر محمد حسن اور خواجہ حسن حسن کو میر حسن، صاحبِ مثنوی "سحر البیان" سمجھ کر غلط نتائج نکالے ہیں۔ آبِ حیات (ص ۲۵۴، بار چہاردھم، مطبوعہ شیخ مبارک علی، لاہور) میں بھی خواجہ حسن کی ایک غزل میر حسن سے منسوب کر دی گئی ہے۔ (ج - ج)

ف۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے ڈاکٹر محمد صادق کے حوالے سے، جنھیں محمد حسین آزاد کے خطوط کے پلندوں میں ایک خط ملا تھا، لکھا ہے کہ آزاد نے آبِ حیات لکھتے ہوئے جن لوگوں سے خط و کتابت کی تھی، ایک خط میں کسی نے آزاد کے استفسار کے جواب میں یہ واضح کیا تھا کہ "شاہجہان ہاتھی پر سوار ہوتے تھے اس لیے ایسے فیل بان کی ضرورت تھی جو نجیب الطرفین سید ہو اور بادشاہ کی طرف پیٹھ کرکے بیٹھ سکے۔ میر ضاحک کے مورثِ اعلیٰ کو ولایت سے طلب کرکے عہدۂ فیل بانی پر مقرر کیا۔" گویا میر امامی موسوی سہ ہزاری منصب دار نہیں بلکہ شاہی فیل بان تھے۔ (میر حسن اور ان کا زمانہ: ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۱۱۱، لاہور ۱۹۵۹ع)۔

ایک ہی سرکار میں ملازم رہے ، لکھا ہے کہ ''اگرچہ علم عربی اسے مطلق نہ تھا ہاں فارسیت تھی بلکہ جستہ جستہ شعر یا کوئی رباعی کبھو کبھہ بھی لیتا تھا لیکن علم مجلسی میں بے بدل اور شعر ہندی میں اکمل تھا ۔''۷

میر حسن نے اپنے سال پیدائش کا کہیں ذکر نہیں کیا البتہ یہ لکھا ہے کہ ''گردش روزگار بدہنجار'' سے شروع جوانی میں لکھنؤ اور فیض آباد گیا ۔۸ مصحفی نے میر حسن کی عمر اور وفات کے بارے میں لکھا ہے کہ ''عشرہ محرم میں ان کی رحلت ہوئی ۔ ان کی عمر ساٹھ سے زیادہ ہوگی ۔''۹ اور اس بنا پر کہ میر حسن کا سال وفات ۱۲۰۱ھ/۸۷ - ۱۷۸۶ع ہے اور اس وقت ان کی عمر ۶۰ سال سے زیادہ تھی ، سال ولادت ۱۱۴۰ھ/۲۸ - ۱۷۲۷ع مقرر کر دیا گیا ہے ۔۱۰ دوسرے گروہ نے گارساں دتاسی کی 'تاریخ ادبیات ہندوستانی' اور 'تذکرہ طبقات الشعرائے ہند' مؤلفہ کریم الدین و فیلن میں وفات کے وقت میر حسن کی عمر پچاس سال دیکھ کر سال ولادت ۱۱۵۱ھ/۳۹ - ۱۷۳۸ع مقرر کر دیا ہے ۔۱۱ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ میرے قیاس کے مطابق میر حسن کی پیدائش ۱۱۵۰ھ میں یا اس کے لگ بھگ ہوئی ہے ۔۱۲ ڈاکٹر وحید قریشی نے ''سفینۂ ہندی''۱۳ کی اس عبارت کی بنیاد پر کہ وفات کے وقت میر حسن کے والد میر غلام حسین ضاحک کی عمر ساٹھ سال تھی اور پھر یہ قیاس کرکے کہ وہ ۱۱۹۶ھ/۸۲ - ۱۷۸۱ع میں یا ذرا بعد فوت ہو گئے ، ضاحک کا سال ولادت ۱۱۹۶ھ — ۶۰ = ۱۱۳۶ھ متعین کیا ہے ، اور پھر ضاحک و حسن کی عمر میں کم از کم ۱۸ برس کا فرق مان کر حسن کا سال ولادت ۱۱۳۶ + ۱۸ = ۱۱۵۴ھ/ ۴۲ - ۱۷۴۱ع مقرر کیا ہے ۔۱۴ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان بحثوں میں میر حسن کے اپنے بیانات اور خصوصاً اس دیباچے کو ، جو انھوں نے اپنے دیوان پر لکھا ہے ، بالکل نظر انداز کر دیا ہے ۔ اس دیباچے میں میر حسن نے چند ایسی بنیادی باتوں کی طرف اشارہ کیا ہے جن سے ان کے سال ولادت کا سراغ لگانے میں مدد ملتی ہے ۔ مثلاً میر حسن کے دیباچے کی یہ عبارت دیکھیے :

> ''غرض جب گردش روزگار سے میں لکھنؤ پہنچا تو میں نے ایک رباعی فارسی زبان میں کہی جسے میرے والد ماجد کی زبان سے سن کر شیخ صاحب نور اللہ مرقدہ نے اس گنہگار کے حق میں دعا فرمائی ۔ شاید یہ الٰہی بزرگ عالی مقدار کی دعا کا نتیجہ ہے کہ مجھے توفیق سخن نصیب ہوئی ۔''۱۵

اس عبارت سے یہ بات سامنے آئی کہ اس وقت میر حسن نو عمر تھے اور ان کی

فارسی رباعی "حضرت قبلہ گاہی" (میر ضاحک) نے شیخ صاحب کو سنائی تھی۔
اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ "شیخ صاحب" کون مرد بزرگ ہیں جن کا ذکر
میر حسن نے اتنے احترام سے کیا ہے۔ اس گتھی کو بھی میر حسن نے اپنے
اسی دیباچے میں آگے چل کر سلجھا دیا ہے:

"چوتھے میر محمد تقی، جن کا تخلص میر ہے اور جو چراغ محفل شعرا
شیخ سراج الدین علی خان آرزو نور اللہ مرقدہ کے (جو زمانے کی آندھی
سے خاموش ہو چکے ہیں) بھانجے ہیں۔"[۱۶]

دیباچے کی اس عبارت سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ "شیخ صاحب نور اللہ مرقدہ"
سے میر حسن کی مراد سراج الدین علی خان آرزو سے ہے جو فارسی کے جید عالم
اور اپنے دور کے مشہور فارسی گو تھے۔ میر حسن کے علاوہ عام طور پر کسی
نے آرزو کو شیخ کے لفظ سے یاد نہیں کیا۔ ان اقتباسات سے یہ بات بھی سامنے
آئی کہ جب میر حسن اپنے والد کے ہمراہ دہلی سے لکھنؤ پہنچے تو اس وقت
آرزو بھی لکھنؤ میں تھے۔ اب دیکھا جائے کہ آرزو لکھنؤ کب پہنچے "آرزو
سالار جنگ برادر نجم الدولہ کے ساتھ ۲۲ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/۱۱ اکتوبر ۱۷۵۴ء
کو لکھنؤ پہنچے اور اس شہر میں نواب شجاع الدولہ نے ان کے حقوق کو
پہچانا۔"[۱۷] تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ شجاع الدولہ کے والد نواب صفدر جنگ
عہدۂ وزارت سے ۱۱۶۶ھ[۱۸]/۱۷۵۲ء میں معزول ہو کر کچھ عرصے بعد دہلی
سے اودھ روانہ ہوئے۔ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں عماد الملک نے احمد شاہ کو تخت
سے اتارا اور اندھا کر کے اس کی جگہ شہزادہ عزیز الدین کو عالمگیر ثانی کے
لقب سے تخت نشین کر دیا۔ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء ہی میں سالار جنگ بھی اودھ کے
لیے روانہ ہوئے۔ آرزو ان کے ہمراہ تھے اور:

"اسی سال ۲۲ ذی الحجہ کو لکھنؤ پہنچے جو نواب صفدر جنگ کا تعلقہ
تھا اور راجہ نول رائے کی حویلی میں قیام کیا۔ اثنائے راہ میں نواب
صفدر جنگ کی بیماری کی خبر مشہور ہو چکی تھی۔ لکھنؤ پہنچنے کے
دو روز بعد بنگلہ فیض آباد سے، جو اودھ کے پاس ہے، لکھنؤ میں
خبر آئی کہ نواب صفدر جنگ بہادر نے اس عالمِ فانی سے عالمِ جاودانی
کی طرف رحلت کی۔"[۱۹]

صفدر جنگ نے ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/۷ اکتوبر ۱۷۵۴ء کو وفات پائی۔[۲۰] آرزو
جیسا کہ اوپر کی عبارت سے واضح ہے، ۲۲ ذی الحجہ کو لکھنؤ پہنچے اور ۲۵
ذی الحجہ کو صفدر جنگ کی وفات کی خبر لکھنؤ پہنچی۔ ذی الحجہ قمری سال کا

آخری مہینہ ہے - چار پانچ دن بعد ۱۱۶۸ھ شروع ہو جاتا ہے - آرزو کی وفات ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ع بروز سہ شنبہ ہوئی -۲۱ گویا آرزو ۲۲ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ سے ۲۲ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ (۱۱ اکتوبر ۱۷۵۴ھ-۲۷ جنوری ۱۷۵۶ع) تک سولہ مہینے لکھنؤ میں بقید حیات رہے - آرزو سے میر ضاحک اور میر حسن کی ملاقات بھی ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ع میں لکھنؤ میں ہوئی جو کم و بیش اسی زمانے میں لکھنؤ پہنچے تھے - اس وقت میر حسن کی "شروع جوانی۲۲" تھی - اگر شروع جوانی (جوانی نہیں) ہم انیس سال مان لیں تو میر حسن کا سال ولادت ۱۱۶۸ - ۱۹ = ۱۱۴۹ھ/۳۷ - ۱۷۳۶ع متعین کیا جا سکتا ہے -

شاعری کی طرف میر حسن کا فطری رجحان بچپن سے تھا - بچپن ہی میں فارسی زبان میں یہ شعر کہا :

یک سخن گویم ترا بشنو ز من اے یار من
گر نخواہی رنج خود اے جان مدہ آزار من۲۳

لکھنؤ آ کر بھی فارسی ہی میں شعر کہتے رہے لیکن جب لکھنؤ سے فیض آباد آئے اور میر حبیب اللہ اور ان کے بھائی میر ابراہیم نور اللہ کی صحبت میں بیٹھے اور اپنا کلام سنایا تو ایک دن میر حبیب اللہ نے ان سے ریختہ میں کچھ کہنے کی فرمائش کی - اس کے بعد سے فارسی میں شعر گوئی ترک کر دی اور اردو کے ہو رہے - اس زمانے میں میر ضیاء الدین حسین ضیا فیض آباد میں تھے- میر حسن ان سے اصلاح لینے لگے - فیض آباد سے میر حسن کی اردو شاعری کا آغاز ہوتا ہے -

بعض تذکرہ نگاروں نے لکھا ہے کہ میر حسن نے خواجہ میر درد سے بھی اصلاح لی تھی - یہ بات اس لیے درست نہیں ہے کہ میر حسن کی شاعری کا آغاز اودھ پہنچ کر ہوا - دوسرے اگر ایسا ہوتا تو میر حسن اپنے تذکرے میں اس بات کا ضرور ذکر کرتے کیونکہ یہ بات خود میر حسن کے لیے قابل فخر تھی - انھوں نے میر ضیا سے اصلاح لی جس کا اعتراف انھوں نے اپنے تذکرے میں ، اپنے دیباچے میں اور اپنے دیوان میں کیا ہے :

گفتگو اپنی برابر کب ضیا سے ہو سکے
فرق ہوتا ہے بہت شاگرد اور استاد میں

لیکن جب میر ضیا فیض آباد سے عظیم آباد چلے گئے اور راجہ کلیان سنگھ عاشق سے منسلک ہو گئے۲۴ تو وہ مرزا رفیع سودا سے مشورۂ سخن کرنے لگے جس کی تصدیق میر شیر علی افسوس کے دیباچۂ سحر البیان سے بھی ہوتی ہے :

''مشق سخن اس نے (میر حسن نے) اسی ملک میں میر ضیاء الدین ضیا تخلص سے کہ ہم مشق مرزا رفیع سودا اور میر تقی میر تھے، کی تھی۔ سوائے ان کے مرزائے مرحوم سے بھی ان کی (میر ضیا) غیبت میں اکثر اوقات اصلاح لی تھی۔ چنانچہ اس کا اقرار راقم کے سامنے کیا ہے۔''۲۵

خود میر حسن نے اپنے تذکرے کے ۱۱۸۸ھ/۷۵ - ۱۷۷۴ع کے نسخے میں سودا کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''جس وقت کہ اپنی غزل میں ان کے سامنے پڑھتا ہوں تو اگر اتفاقاً کہیں غلطی واقع ہو جاتی ہے تو وہ از راہِ شفقت خبردار کر دیتے ہیں۔ حق تعالیٰ انھیں عمر دراز عطا فرمائے۔''۲۶ اس وقت سودا زندہ تھے لیکن ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع کے نسخے سے میر حسن نے یہ عبارت نکال دی۔ میر حسن نے اپنے دیوان میں بھی دو ایک جگہ سودا کا ذکر کیا ہے:

گیا تھا بھول سب کچھ میں تو بنگلے کی جدائی میں
غزل یہ مجھ سے کہوائی حسن سودا نے کہہ کہہ کر

حسن سودا زباں اپنی میں خلاقِ معانی تھا
کرے اب کیا سخن کی کوئی خلاقی تکلف ہے

میر ضیا قادر الکلام شاعر ضرور تھے لیکن ان کا رنگِ سخن میر حسن کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا تھا اس لیے ان سے نہ نبھ سکی جس کا اظہار میر حسن نے اپنے دیوان کے دیباچے میں یہ کہہ کر کیا ہے کہ ''ان کا انداز سخن پوری طرح مجھ سے سرانجام نہ پا سکا۔''۲۷ اسی لیے میر حسن دوسرے بزرگ شعرا کے رنگِ سخن کی طرف متوجہ ہوئے جن میں درد، سودا اور میر کا ذکر انھوں نے خود اپنے دیباچے میں کیا ہے۔

میر حسن کم و بیش ساری عمر سالار جنگ سے وابستہ رہ کر ان کے بیٹے مرزا نوازش علی خاں کے ہم نشیں رہے، لیکن اس سرکار سے انھیں کبھی اتنا نہیں ملا کہ فراغت سے گزر بسر کر سکیں۔ میر شیر علی افسوس بھی دس سال تک میر حسن کے ساتھ میر نوازش علی خاں کے جلیس رہے اور جب ۱۱۹۶ھ/۸۲ - ۱۷۸۱ع کے بعد آصف الدولہ سالار جنگ سے ناراض ہوگئے تو یہ وابستگی بھی برائے نام رہ گئی۔ میر افسوس ۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۴ع میں مرزا جواں بخت سے وابستہ ہو کر بنارس چلے گئے اور میر حسن آصف الدولہ کے دامنِ دولت سے وابستہ ہونے کے لیے ہاتھ پیر مارتے رہے۔ انھوں نے آصف الدولہ کے باورچی خانے کی تعریف میں ایک مثنوی لکھی اور قصیدے بھی لکھے۔ اپنی مثنوی سحر البیان بھی ایک قصیدے کے ساتھ آصف الدولہ کی خدمت میں پیش

کی لیکن یہاں بھی قسمت نے ساتھ نہ دیا اور آصف الدولہ نے صرف ایک دوشالہ میر حسن کو صلے میں دیا ۔ میر افسوس نے لکھا ہے :

''صلے کا اس کے ماجرا یہ ہے کہ نواب وزیر الممالک آصف الدولہ مرحوم نے ایک دوشالہ خاص اپنے اوڑھنے کا دست بقچے میں سے نکلوا کر مصنف کو عنایت کیا ۔ رتبہ تو اس کا البتہ بڑھا پہ دل گھٹ گیا ۔ اس لیے کہ مطلبِ دلی حاصل نہ ہوا ، لیکن یہ کھوٹ صرف طالع کی ہے کیونکہ مال کھرا ، خریدار اتنا بڑا اور سودا خاطرخواہ نہ ہوا بلکہ گھاٹا آیا ۔''۲۸

سعادت خاں ناصر نے اس گھاٹے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''نواب قاسم علی خان (فرزندِ سالار جنگ) نے جب مثنوی (سحر البیان) ان سے سنی تو فرمایا کہ مجھے دو کہ میں تمھاری طرف سے حضور میں نواب آصف الدولہ بہادر کے لے جاؤں ۔ مصنف نے بہ خیال اس کے کہ مبادا اور کسی نام سے حضور میں گزرے ، مثنوی کے دینے سے انکار کیا ۔ بعد چندے میر حسن صاحب مع مثنوی اور کسی تقریب سے حضور میں پہنچے ۔ نواب سابق الذکر ، کہ افسانہٴ رفتہ سے آزردگی رکھتے تھے ، نواب صاحب کی تعریف میں بول اٹھے یہ جو کہتے ہیں کہ : ع ''اک دن دوشالے دیے سات سے'' حضورؐ نے تو ہزار ہا دوشالے آنِ واحد میں بخش دیے ہیں ۔ شاعری میں مبالغہ ہوتا ہے ، یہاں بیانِ واقع میں بھی کمی ۔ نواب نام دار کا دل اس کے سننے سے اچاٹ ہوا ۔''۲۹ میر حسن کے دن ''سحر البیان'' جیسا شاہکار تخلیق کرنے پر بھی نہیں پھرے ۔ یہ مثنوی ۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۴ع میں مکمل ہوئی اور اسی سال یا پھر ۱۲۰۰ھ/۸۶ - ۱۷۸۵ع میں پیش ہوئی ۔ ۱۲۰۰ھ ہی میں میر حسن بیمار پڑے اور بقول شیر علی افسوس ۵ محرم ۳۰ اور بقول مصحفی عشرہ ماہ محرم ۳۱ ۱۲۰۱/۱۷۸۶ع کو وفات پائی اور لکھنؤ میں مفتی گنج کے بیچ ، مرزا قاسم علی خاں کے باغ کے پیچھے ، مدفون ہوئے ۔ف مصحفی نے

ف ۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے یکم اگست ۱۹۵۴ع کو لکھا کہ ''میر حسن کی قبر کا کوئی نشان نہیں ہے (میر حسن اور ان کا زمانہ ۔ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۳۱۲) لیکن ''اسلافِ میر انیس'' (ص ۷۹ ، ۸۰ ، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۷۰ع) میں لکھا ہے کہ ۱۱ نومبر ۱۹۶۴ع کو سید محمد ہادی صاحب لائق کے ہمراہ میر حسن کے مزار کی زیارت کی ۔ قبر شکستہ حالت میں مفتی گنج کی ایک وسیع افتادہ اراضی کے مغربی سرے پر واقع ہے ۔ یہاں

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

قطعۂ تاریخ وفات کہا۳۲ :

چوں حسن آں بلبلِ خوش داستاں — رو ازیں گلزار رنگ و بو بتافت

بسکہ شیریں بود نطقش مصحفی — ''شاعر شیریں زباں'' تاریخ یافت

۱۲۰۱ھ/۱۷۸۶ع

میر حسن نے چار بیٹے چھوڑے جن میں بقول میر شیر علی افسوس میر مستحسن خلیق ، میر محسن محسن اور میر احسن خلق شاعر تھے - لیکن مصحفی۳۳ نے سید احسن مخلوق کا بھی ، شاعر کی حیثیت سے ، ذکر کیا ہے -

میر حسن کا تذکرہ ، کلام اور مثنویاں دیکھ کر ایک مرنجاں مرنج ، بذلہ سنج اور نیک دل انسان کی تصویر اُبھرتی ہے جس نے ساری عمر افلاس میں گزار دی - شیر علی افسوس نے انھیں علمِ مجلسی میں بے بدل لکھا ہے لیکن اگر وہ بے بدل ہوتے تو سودا کی طرح نوابین اور امراء کو مٹھی میں لے کر ٹھاٹ باٹ سے زندگی گزار دیتے - ان کی زندگی کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ عاشق مزاج انسان تھے - ایک عشق ابتدائے جوانی میں دلی میں کیا جس کا ذکر اپنی سوانحی مثنوی ''گلزارِ ارم'' میں کیا ہے - دوسرے عشق کا ذکر سعادت خاں ناصر۳۴ نے کیا ہے کہ مرزا نوازش علی خاں کے محل کی کسی عورت پر عاشق ہوئے - ''گلزارِ ارم'' کی ابتدا میں جہاں انھوں نے اپنی دلی کی محبوبہ کا ذکر جذبے کے ساتھ کیا ہے وہاں اسی مثنوی کے آخر میں ایک اور محبوبہ کا بھی ذکر کیا ہے جو فیض آباد میں تھی - قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ وہی محبوبہ ہوگی جس کا ذکر سعادت خاں ناصر نے کیا ہے - مزاجاً میر حسن کو عورتوں ، رنگ رلیوں ، کھیل تماشوں ، میلوں ٹھیلوں اور سیر سپاٹوں سے حد درجہ دلچسپی تھی اور جہاں کہیں ان چیزوں کا ذکر آتا ہے ان کا قلم رواں اور شگفتہ ہو جاتا ہے - میر حسن کا کلیات دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کی مشہور طوائفوں سے بھی وہ متعارف تھے - سالار جنگ کے بیٹے مرزا قاسم علی خاں کی شادی پر ، اربابِ نشاط کی جو محفل جمی ، میر حسن نے

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گذشتہ)

کبھی نواب قاسم علی خاں کا باغ تھا - اگر قبر کی مرمت نہ کی گئی تو کچھ مدت کے بعد اس کا نشان بھی باقی نہ رہے گا - ایسے لوگ بھی اب بہت کم رہ گئے ہیں جن تک سینہ بہ سینہ یہ روایت پہنچی ہے کہ یہ قبر میر حسن کی ہے -''

۲۷ گانے والیوں کے بارے میں ایک ایک شعر کہا - یہ سب اشعار ان کے کلیات میں موجود ہیں - لیکن افلاس نے ان کو زندگی میں کھل کھیلنے کے وہ مواقع فراہم نہیں کیے جس کے وہ خواہش مند تھے - حسن و عشق کے اس مزاج کا اثر ان کی شاعری پر بھی واضح ہے - فنِ شاعری پر ان کی اچھی نظر تھی - زبان و بیان پر انھیں قدرت حاصل تھی اور پھر وہ محنتی انسان تھے اور اپنی شاعری کو مانجھنے ، سنوارنے پر حسبِ ضرورت محنت کرتے تھے :

صحبت سے کوئی کیوں کہ حسن کی نہ ہووے خوش
شاعر ہے ، یار باش ہے ، قابل عزیز ہے

بحیثیتِ مجموعی میر حسن کی دو تصانیف ہیں - ایک ''کلیاتِ میر حسن'' اور دوسری ''تذکرۂ شعرائے اُردو'' - کلیاتِ میر حسن میں ان کا وہ سارا کلام شامل ہے جو انھوں نے عمر بھر لکھا - یہ کلام مختلف اصنافِ سخن پر مشتمل ہے - اس میں غزلیات اور مثنویات کی تعداد زیادہ ہے اور دراصل یہی وہ دو اصناف ہیں جن میں میر حسن کی تخلیقی صلاحیتوں کے پھول کھلے ہیں - کلیاتِ میر حسن اب تک شائع نہیں ہوا البتہ وقتاً فوقتاً ان کی مثنویات اور دیوان کے کچھ حصے شائع ہوتے رہے ہیں - ف ''تذکرۂ شعرائے اُردو'' میں میر حسن نے لکھا ہے کہ ''فقیر نے اس مدت میں تقریباً سات آٹھ ہزار اشعار کہے ہوں گے اور ایک ترکیب بند اور ایک (مثنوی) ''رموز العارفین'' تصنیف کی ہے جو مقبول و مشہور ہو چکی ہے -''[۳۵] رموز العارفین ۱۱۸۸ھ/۷۵-۱۷۷۴ع کی تصنیف ہے - یہ عبارت میر حسن نے یقیناً ۱۱۸۸ھ (۷۵-۱۷۷۴ع) یا اس کے بعد لکھی ہے اور اپنے اشعار کی تعداد ''رموز العارفین'' اور ترکیب بند کو چھوڑ کر بتائی ہے - اسپرنگر نے دیوانِ حسن کے دو نسخوں کا ذکر کیا ہے - ایک میں تاریخِ کتابت درج نہیں ہے اور دوسرے میں ۲۵ ذی الحجہ ۱۱۹۲ھ (۱۵ جنوری ۱۷۷۹ع) کی تاریخ درج ہے[۳۶] جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع

ف- ہم نے ''مثنویات'' کے لیے ''مثنویاتِ حسن'' جلد اول ، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، مجلس ترقیِ ادب لاہور ۱۹۶۲ع - سحر البیان کے لیے مثنویاتِ حسن مرتبہ عبد الباری آسی ، نولکشور پریس لکھنؤ ۱۹۴۴ع - غزلیات اور دوسری اصناف کے لیے کلیاتِ میر حسن کا وہ مخطوطہ استعمال کیا ہے جو برٹش میوزیم میں محفوظ ہے - یہ مخطوطہ ۱۲۵۹ھ کا مکتوبہ اور کرنل جارج ولیم ہملٹن کی ملکیت تھا - اس میں غزلیات کی تعداد ۵۱۰ ہے اور دیوان کے شروع میں میر حسن کا لکھا ہوا مقدمہ بھی شامل ہے - (ج - ج)

تک میر حسن کا دیوان مرتب ہو چکا تھا۔ میر حسن نے اپنے دیباچۂ دیوان میں یہ بھی لکھا ہے کہ گھر میں آگ لگ جانے سے ان کا سارا کلام جل گیا تھا اور اب دوبارہ ان دوستوں کی مدد سے جمع کیا ہے جنھیں یاد تھا۔[۳۷] اس واقعے کا ذکر تذکرۂ میر حسن کے اُس مخطوطے میں بھی نہیں ہے جو ۱۱۸۸ھ (۷۵-۱۷۷۴ع) کا مکتوبہ ہے[۳۸] اور نہ اس نسخے میں ہے جو ۱۱۹۱ھ/ ۱۷۷۷ع میں مکمل ہوا۔[۳۹] معلوم ہوتا ہے کہ گھر میں آگ لگنے کا واقعہ ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع کے بعد پیش آیا۔[۴۰] جب دوبارہ کلام جمع کیا تو اس میں وہ سب کچھ شامل کر لیا جو بعد میں کہا تھا۔ موجودہ کلیات میں اشعار کی تعداد تقریباً نو ہزار ہے۔ کلیاتِ میر حسن میں چھوٹی بڑی بارہ مثنویات کے علاوہ سات قصیدے، ایک ترکیب بند، بارہ مخمس، ایک مسدس، ۱۴۵ رباعیات کا ردیف وار دیوان بھی شامل ہے۔ رباعیات در تعریفِ اہلِ حرفہ، قطعات، ہجویات، ۲۷۷ مثلث، اشعار در تعریف کبڈی اور در تعریف طوائف وغیرہ ان کے علاوہ ہیں۔

غزلیاتِ میر حسن کلیات کا تقریباً آدھے سے کچھ کم حصہ گھیرتی ہیں۔ قصائد میں تین قصیدے آصف الدولہ کی مدح میں ہیں، ایک ایک قصیدہ جواہر علی خاں اور آفرین علی خاں کی مدح میں ہے۔ ایک سالار جنگ کی مدح میں اور ایک حضرت علی کی منقبت میں ہے۔ ان قصیدوں میں نہ تو سودا کے قصائد کا سا شکوہ و آہنگ ہے اور نہ مضمون آفرینی و مبالغہ کا وہ عالم جو سودا کے قصیدوں کو علویت عطا کرتا ہے۔ البتہ ان قصائد کی تشبیبیں اس لیے قابلِ ذکر ہیں کہ یہ مثنوی کے مزاج سے ہم آہنگ ہیں اور ان کا قصیدہ مثنوی کے رنگ میں ڈھلتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ سالار جنگ کی مدح میں جو قصیدہ لکھا گیا ہے اس کی تشبیب میر حسن کے ساتوں قصیدوں میں سب سے بہتر ہے۔ اس کا انداز عشقیہ اور رنگ تغزل کا ہے۔

کلیاتِ حسن میں انیس بندوں پر مشتمل ایک ترکیب بند بھی ملتا ہے۔ ہر بند میں چار شعر ہیں۔ پہلے تین شعر اردو میں اور ٹیپ کا شعر فارسی میں ہے۔ موضوع کے اعتبار سے یہ ترکیب بند 'واسوخت' کے ذیل میں آتا ہے۔ یہی وہ ترکیب بند ہے جس کا ذکر حسن نے اپنے تذکرے میں کیا ہے۔ اس کے علاوہ بارہ مخمس ہیں جن میں قائم چاند پوری، محمد علی راز، نواب شوکت جنگ، مولانا جامی، شیخ علی حزیں، محمد تقی میر اور اہلی کی غزلوں کی تضمین کی ہے۔ ایک مخمس "ہجو سکندر شاعر" بھی ہے جو بظاہر حسن کا معلوم نہیں ہوتا۔ میر حسن نے ۲۷۴ فارسی اشعار پر اردو کا ایک مصرع لگا کر مثلث کی شکل دی ہے۔

تعداد کے اعتبار سے یہ مثنویاں قابلِ ذکر ہیں لیکن فن و شاعری کے اعتبار سے، مخمسوں کی طرح، ان کی حیثیت بھی ایک تبرک کی ہے۔

کلیات کا ایک حصہ رباعیات پر مشتمل ہے۔ ان رباعیات کو ردیف وار ترتیب دے کر دیوان کی صورت دی گئی ہے۔ رباعیات کے موضوعات میں تنوع ہے۔ ان میں کئی رباعیات منقبت اور مدح میں ہیں۔ کچھ رباعیات شجاع الدولہ کی وفات پر کہی گئی ہیں۔ کچھ رباعیات میں بے ثباتیِ دہر، غمِ روزگار اور غمِ عشق کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ کچھ رباعیات ''در تعریفِ پسرانِ اہلِ حرفہ'' لکھی گئی ہیں۔ صنفِ رباعی میں میر حسن یقیناً قابلِ توجہ ہیں۔ ان کے موضوعات میں رنگارنگی اور زبان و بیان بہت صاف ہیں۔ میر و سودا کے بعد اردو زبان کا کیا معیار اور کینڈا مقرر ہوا، کلیات میر حسن اس کا معیاری نمونہ ہے۔ اس نقطۂ نظر سے ان کا سارا کلام اہمیت رکھتا ہے۔ میر حسن کے کلیات کی ضخامت و تعدادِ اشعار کو دیکھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ ایک قادرالکلام شاعر تھے لیکن ''سحر البیان'' کی عظمت اور عام مقبولیت نے ان کی شاعری کے دوسرے حصوں کو دبا دیا۔ اور آج ہم میر حسن کو صاحبِ سحرالبیان کی حیثیت سے جانتے ہیں۔

میر حسن کی دوسری تصنیف ''تذکرۂ شعرائے اردو'' تین سو چار شاعروں کے حالات و انتخابِ کلام پر مشتمل ہے جسے حبیب الرحمن خاں شروانی نے مرتب کیا ہے۔ اس تذکرے کا آغاز ۱۱۸۴ھ/۷۱-۱۷۷۰ع کے لگ بھگ ہوا۔ ۱۹۵ شعرا کے حالات ۱۱۸۸ھ/۷۵-۱۷۷۴ع تک مکمل ہوگئے تھے[۴۱] اور پھر ترمیم و تنسیخ کے بعد ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع میں یہ موجودہ صورت میں مکمل ہوا اور ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع میں صرف شاہ فصیح کی تاریخِ وفات کا اضافہ ہوا۔ عرشی صاحب، اندرونی شواہد کی مدد سے تذکرے کا تجزیہ کرکے، اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ یہ تذکرہ ۱۱۸۴ھ/۷۱-۱۷۷۰ع یا اس سے کچھ پہلے شروع ہوا۔[۴۲] تذکرہ میر حسن کے ۱۱۸۸ھ اور ۱۱۹۱ھ کے نسخوں کی اشاعت کے بعد اب شاعروں کی تعداد ۳۰۷ ہو جاتی ہے۔ اردو شعرا کا یہ تذکرہ رواجِ زمانہ کے مطابق فارسی میں لکھا گیا ہے اور قائم چاند پوری کے تذکرے مخزنِ نکات کی طرح شاعروں کو تین ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے دور کے شعرا کو متقدمین کہا گیا ہے جس میں فرخ سیر سے پہلے کے شعرا کے حالات اور انتخابِ کلام درج ہے۔ دوسرے دور کے شعرا کو متوسطین کا نام دیا گیا ہے جس میں فرخ سیر کے آخری دور سے محمد شاہ کے ابتدائی دور تک کے شعرا کو شامل کیا

ہے ۔ اس کے بعد کے شعرا کو متاخرین کا نام دیا گیا ہے جن میں اس دور کے قابلِ ذکر معاصر شعرا شامل ہیں ۔ قائم نے شعرا کی طبقاتی تقسیم کا تو التزام کیا تھا لیکن ترتیب میں حروفِ تہجی کا خیال نہیں رکھا تھا ۔ میر حسن نے نہ صرف حروفِ تہجی کا التزام کیا بلکہ ہر حرف کو بھی تین ادوار میں تقسیم کیا ، مثلاً الف کے تحت پہلے شعرائے متقدمین کا ذکر آتا ہے ، پھر متوسطین کا اور اس کے بعد متاخرین کا ۔ یہی ترتیب سارے تذکرے میں قائم رہتی ہے ۔ میر حسن نے جب اپنا تذکرہ لکھا اس وقت تک نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) ، ریختہ گویاں (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع) ، مخزن نکات (۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع) کے علاوہ گلشن گفتار (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) ، تحفۃ الشعرا (۱۱۶۵/۱۷۵۲ع) اور چمنستان شعرا (۱۱۷۵ھ/ ۶۲ - ۱۷۶۱ع) لکھے جا چکے تھے لیکن آخری تین تذکرے دکن میں لکھے جانے کی وجہ سے میر حسن کے سامنے نہیں تھے ۔ انھوں نے اپنے تذکرے میں میر ، گردیزی اور قائم کے تذکروں سے استفادہ کیا ہے ، خصوصیت سے میر و قائم کے تذکروں سے ۔ لیکن بنیادی طور پر اس کی ترتیب ، اس کے اندازِ فکر اور اندازِ بیان پر قائم کے تذکرے کا اثر نمایاں ہے ۔ میر کے تذکرے میں رائے جانبدارانہ ہے اور اپنے مخالف گروہ کے شعرا کے رتبۂ شاعری و ذاتی کو شعوری طور پر گرانے کی کوشش کی گئی ہے ۔ قائم کے ہاں رائے میں اعتدال ہے ۔ میر حسن نے اسی روش کو اپنایا اور آگے بڑھایا ہے ۔ میر حسن نے میر و قائم کے تذکروں کے علاوہ تذکرۂ خانِ آرزو[۴۳] اور سید امام الدین خاں مظلوم کے تذکرۂ مختصر[۴۴] کا بھی ذکر کیا ہے ۔ مظلوم کا یہ تذکرہ ناپید ہے لیکن میر حسن کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ تذکرہ ان کی نظر سے بھی نہیں گزرا تھا ۔ میر شمس الدین فقیر کے ذیل میں میر حسن نے لکھا ہے کہ "ان بزرگوار کے حالات تذکرۂ فارسی میں مسطور ہیں ۔"[۴۵] بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ حسن نے یہ اشارہ اپنے کسی فارسی تذکرے کی طرف کیا ہے لیکن تذکرہ کے بغور مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ اشارہ آرزو کے تذکرے "مجمع النفائس" کی طرف ہے جس کا ذکر وہ قبول و مخلص کے ذیل میں "ان کے حالات خانِ آرزو کے تذکرے میں مسطور ہیں" کے الفاظ میں کر چکے ہیں ۔

میر حسن نے اپنے تذکرے میں صرف اُن شعرا کو شامل کیا ہے جن کے حالات یا تو انہوں نے کسی سے سنے تھے یا متقدمین کے تذکروں میں دیکھے تھے یا پھر جن سے خود ان کی ملاقات ہوئی تھی ۔[۴۶] اس دور کے دوسرے اردو تذکرہ نگاروں کی طرح میر حسن کو بھی سنین اور واقعات سے کوئی دلچسپی نہیں

ہے حالانکہ فارسی تذکروں میں یہ روایت موجود تھی۔ غلام علی آزاد بلگرامی اور خان آرزو نے اپنے تذکروں میں سنین و واقعات کو اہمیت دی ہے۔ نکات الشعرا اور مخزن نکات کی طرح ، میر حسن کے تذکرے میں بھی ، شاعروں کے حالات و تعارف کی نوعیت تاثراتی ہے۔ تذکرے کے مطالعے سے ان شعرا کی بھی کوئی واضح تصویر سامنے نہیں آتی جن سے میر حسن ملے تھے ، لیکن میر حسن نے اپنے معاصرین کے کلام پر جو رائیں دی ہیں ان سے شعر فہمی ، فنی نظر اور مذاقِ سلیم کا پتا چلتا ہے۔ میر حسن کے اندازِ نظر میں محمد تقی میر کی طرح انتہا پسندی ، غصہ اور جانبداری نہیں ہے۔ میر نے اپنے تذکرے میں خاکسار کو مغرور کہہ کر اس کی کھال اتارنے اورا سے ذلیل و رسوا کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ لیکن میر حسن میر سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ میر نے جو کچھ لکھا ہے وہ راست نہیں ہے اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ اگر وہ ایسا ہوتا تو اپنا تخلص خاکسار کیوں رکھتا ؟ شیخ محمد معین الدین معین بدایونی میر حسن کے معاصر تھے۔ انھوں نے میر حسن کے کلام پر اعتراض کیا۔ میر حسن نے اسے سمجھانے کی کوشش کی لیکن وہ نہ سمجھا۔ اس کے استاد سودا کے شعر سے سند پیش کی گئی تو بھی نہ مانا اور کہا کہ میرے پاس سودا کا صحیح نسخہ ہے اور اس میں ایسا نہیں ہے۔ لیکن اس کے باوجود میر حسن نے اعتدال کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا اور لکھا کہ اس خود رائی و خود پسندی کے باوجود اس جیسا صاحبِ طبع پیدا نہیں ہوا۔ مثنوی ، قصیدہ و ہجو خوب کہتا ہے۔ میر حسن کی جگہ اگر میر ہوتے تو حاتم ، خاکسار اور یقین کی طرح معین بدایونی کو دُھن کر رکھ دیتے۔ میر نے کثرت سے دوسرے شاعروں کے کلام پر اصلاحیں دی ہیں۔ ان اصلاحوں میں میر کا غصہ اور جانبداری بھی شامل ہے لیکن میر حسن کی اصلاحوں میں اعتدال کے ساتھ فنی پہلو پر زور ہے۔ میر نے خاکسار کے اس شعر پر :

خاکسار اس کی تو آنکھوں سے کبھی مت لگیو
مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا

یہ اعتراض کیا ہے کہ ”بیمار کیا“ کے بجائے ”گرفتار کیا“ ہونا چاہیے تھا ، لیکن میر حسن نے لکھا ہے کہ اس فقیر کی عقل کے مطابق اگر اپنی آنکھ کا ذکر ہوتا تو ”گرفتار کیا“ مناسب تھا لیکن چونکہ یہاں ”چشمِ معشوق“ مراد ہے اس لیے ”بیمار کیا“ زیادہ صحیح ہے۔ میر حسن جہاں بھی کسی شعر پر اعتراض کرتے ہیں ان کے پیش نظر فنی پہلو ہوتا ہے۔ مثلاً بندرا بن راقم کے اس شعر :

کام عاشقوں کا کچھ تجھے منظور ہی نہیں
کہنے کو ہے یہ بات کہ مقدور ہی نہیں

کے بارے میں حسن نے بتایا ہے کہ عاشقوں کا ''عین'' تقطیع سے گرتا ہے اور یہ عینِ خطا ہے اور پھر پہلے مصرع کو یوں بنا دیا ہے :

ع میرا تو کام کچھ تجھے منظور ہی نہیں

سجاد کے اس شعر پر :

تجھے غیر سے صحبت اب آ بنی ایسی دوستی ہم سے ہے دشمنی

حسن نے لکھا ہے کہ ''ایسی دوستی'' زبانِ قدیم ہے ۔ حسن نے اپنے تذکرے میں معین بدایونی کے چار شعروں پر فنی اعتراض کیا ہے ۔ معین کا شعر ہے :

لخت دل نہیں ہے جو نکلے ہے نت قاصد اشک
پرزے حال اپنے کے بھیجے ہیں تجھے ڈاک میں ہم

مضمون کی تعریف کی ہے لیکن بندش کے بارے میں لکھا ہے کہ درست نہیں ہے اور محاورے کے خلاف ہے ۔ محاورہ ''ڈاک سے ہم'' ہے ۔ ''ڈاک میں ہم'' نہیں ہے ۔ اسی طرح اس شعر کے بارے میں :

خوش ہم عریانی سے اپنی ہیں بہ رنگِ بوئے گل
نکلے جاتے ہیں ٹھہرتے نہیں پوشاک میں ہم

لکھا ہے کہ ''خوش ہم عریانی'' ناموزوں ہے کیونکہ ''را'' کے ساتھ ''میم'' اس طرح ملتی ہے کہ ''عین'' چشم غزال کی طرح رم کر گئی ہے اور یہ سخت عیب ہے ۔'' اسی طرح معین کے ایک اور شعر میں ''دوپہری ڈھلی'' کو دہلی کی زبان کے خلاف بتایا ہے کہ یہاں ''دوپہر ڈھلی'' بولا جاتا ہے ۔ میر حسن کی نظر میں فنی نکات اور ٹکسالی زبان و محاورہ بنیادی اہمیت رکھتے ہیں ۔ یہی اس دور کا معیارِ نقد تھا ۔

اس تذکرے کے مطالعے سے میر حسن کی تنقیدی نظر کا بھی اندازہ ہوتا ہے ۔ وہ ایک طرف شاعر کے مزاج کی تہہ تک پہنچ جاتے ہیں جیسے سودا کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''قصیدہ و ہجو میں یدِ بیضا رکھتا ہے ۔'' لیکن غزل کا ذکر نہیں کرتے اور میر کے بارے میں یہ لکھ کر کہ رباعی ، غزل ، قصیدہ ، ہجو و مدح سب کچھ کہتے ہیں لیکن ''غزلیات ہی سے ، جن کا انداز و طرز بہت نمایاں ہے ، ان کی شہرت کی گرم بازاری ہے'' لکھ کر ان کی غزل گوئی کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں ۔ محمد حسین کلیم کو شاعرِ زبردست اور مشاقِ قدیم کہہ کر یہ لکھ دیتے ہیں کہ ''اس زور و قوت کے باوجود نمک ان

کے کلام میں نہیں ملتا - اسی وجہ سے اس کے اشعار نے شہرت نہیں پائی -'' میر حسن دیانت داری اور غیر جانب داری کے ساتھ رائے دیتے ہیں اور یہ اس تذکرے کی قابلِ ذکر خصوصیت ہے - آشوب کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''پوچ و بے معنی اور ناموزوں کہتا ہے -'' نعیم کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''اس کی فکر سرسری ہے -'' میر حسن کی تنقیدی رائے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ جابجا اُردو شاعروں کے رنگِ سخن کا مقابلہ فارسی شاعروں سے کرتے جاتے ہیں؛ مثلاً میر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ان کا طرز شفائی جیسا ہے - درد کے بارے میں کہتے ہیں کہ ان کا کلام، حافظ کی طرح، سراپا انتخاب ہے - شاہ واقف کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کا طرز ناصر علی و جلال اسیر کی طرح ہے - میر ضیا کا طرز نسبتی سے مشابہہ ہے - قائم کا طرز طالب آملی سے ہم آہنگ ہے - یہ تقابلی اشارے میر اور گردیزی وغیرہ کے تذکروں میں نہیں ملتے -

میر دکنی شاعروں کے بارے میں یہ کہہ کر کہ ''اگرچہ ریختہ دکن سے تعلق رکھتا ہے لیکن اس وجہ سے کہ کوئی شاعرِ مربوط وہاں پیدا نہیں ہوا لہٰذا آغاز ان سے نہیں کیا گیا -''۴۷ دکنی شاعری کو ''بے رتبہ'' لکھ کر سرسری گزر جاتے ہیں - قائم کا زاویۂ نظر مثبت ہے - وہ دکنی شعرا کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''اگرچہ بہت سے غیر مانوس الفاظ . . . ان کے کلام میں مستعمل ہیں لیکن زبان دکھن کے لحاظ سے راست و درست ہیں -''۴۸ میر حسن اس بات کو زیادہ وسعتِ نظری سے دیکھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''چونکہ ریختے کا آغاز اول زبانِ دکن سے ہوا اس لیے اس فن کے شاعر اور مغز سخن کے معنی شناس ہر شہر کے طرزِ زبان کو معیوب نہیں گردانتے اور ان کے معانی کی پیروی کرتے ہیں -''۴۹

میر حسن نے بعض دلچسپ معلومات بھی اپنے تذکرے میں فراہم کی ہیں، مثلاً راجہ رام نرائن موزوں کے اس شعر کے بارے میں:

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دوانا مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزرا

لکھا ہے کہ ''جس وقت سراج الدولہ کے شہید ہونے کی خبر شہر میں پہنچی اسی وقت فی البدیہہ یہ شعر بڑھتا تھا اور خبر دینے والوں سے پوچھتا اور روتا جاتا تھا - یہی شعر اس سے یادگار رہ گیا -۵۰ اسی طرح محمد حسین کلیم کے ذیل میں جہاں ان کی نظم و نثر، رسالہ در عروض و قافیہ ہندی، فصوص الحکم کے ترجمے کی اطلاع بہم پہنچائی ہے وہاں یہ بھی بتایا ہے کہ انھوں نے نثرِ ہندی

میں بھی ایک کتاب لکھی تھی اور اس کا یہ فقرہ بھی تذکرے میں درج کیا ہے — ”کل کے دن تھے بادشاہ اور وزیر، آج کے دن ہو بیٹھے الدھے ہو بصیر۔ ایسی دولت سے زینہار زینہار۔ فاعتبروا یا اولی الابصار۔“۵۱ اپنے استاد میر ضیا کے ذیل میں ان کے یہ دو قطعہ بند شعر دے کر:

تربت ضیا کی دیکھی کل رات دور سے میں
آئے نظر مجھے واں شمع و چراغ کتنے
جاکر جو آج دن کو دیکھا میں کر تفحص
اک دل جلے ہے اس میں حسرت کے داغ کتنے

لکھا ہے کہ سلام اللہ خاں تسلیم نامی شاعر نے ان شعروں کو فارسی میں یوں ترجمہ کرکے اپنے نام سے مشہور کر دیا ہے:

دوش رفتم بر مزارِ کشتۂ تسلیم خویش
می نمود از دور صد شمع و چراغ حسرتے
چوں شدم نزدیک دیدم از تفحص ہا بسے
یک دلے می سوخت باوے چند داغ حسرتے

میر حسن نے لکھا ہے کہ ”یہ نہ سمجھا کہ صورت شناسانِ معنی کی نظر سے لے پالک اور حقیقی اولاد پوشیدہ نہیں رہتی“۔ ہندی کہاوت مشہور ہے کہ ”ہاتھی پھرے گاؤں گاؤں جس کا ہاتھی اس کا ناؤں“۔۵۲

میر حسن کی رائے میں ہلکا سا طنز لیے ہوئے سنجیدگی اور توازن کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے اندازِ بیان اور استعمالِ الفاظ سے اہم و غیر اہم، بڑے اور چھوٹے شاعروں کے درمیان واضح طور پر فرق محسوس کر سکتے ہیں۔ ان کا مذاقِ سخن پاکیزہ اور ان کی نظر میں فنی گہرائی ہے۔ وہ عبارت کی رنگینی میں شاعر کے رتبے کو بھول نہیں جاتے۔ اس کے لیے ویسے ہی مناسب الفاظ استعمال کرتے ہیں اور وہی بات کہتے ہیں جو اس کے مزاج اور اس کی حیثیت کے مطابق ہوتی ہے۔ میر حسن نے مختلف شاعروں کا جو انتخابِ کلام دیا ہے اس کے پڑھنے سے بھی ان کے ستھرے مذاق کا پتا چلتا ہے۔ میر نے خود اپنے کلام کا جو اپنے تذکرے میں انتخاب دیا ہے اس کا مقابلہ اگر میر حسن کے انتخابِ کلام سے کیا جائے تو حسن کا انتخاب بلاشبہ میر کے انتخاب سے بہتر ہے۔

میر حسن نے یہ تذکرہ رنگین و پُرتصنع عبارت میں لکھا ہے۔ یہ اس زمانے کی فارسی نثر کا عام رجحان تھا اور لکھنؤ کی اُبھرتی ہوئی تہذیب میں یہ طرز اور بھی پسندیدہ تھا۔ یہ اندازِ نثر، بعد کے دور میں، ”فسانۂ عجائب“

کی اُردو عبارت میں ابھرا اور اتنا مقبول ہوا کہ یہ کتاب اُردو اسلوب کے لکھنوی طرزِ بیان کی نمائندہ تصنیف بن گئی - آج یہ اندازِ بیان نامقبول ہے لیکن ہر ادیب اپنے دور کے تہذیبی اثرات سے الگ تھلگ رہ کر کوئی کام نہیں کر سکتا - آخر یہ کیسے ممکن تھا کہ میر حسن ایسی سادہ عبارت میں اپنا تذکرہ لکھتے جو ان کے دور کے تہذیبی مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا تھا - میر حسن نے یہ تذکرہ محنت سے جم کر لکھا ہے - میر کا تذکرہ پڑھ کر جب ہم قائم کا تذکرہ پڑھتے ہیں تو اس میں بھی عبارت آرائی کا احساس ہوتا ہے - میرحسن قائم کی اسی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں - یہ تذکرہ ایک ایسے دور میں لکھا گیا جب سودا، میر اور درد کا دور ختم ہو رہا تھا اور نئی نسل کے شعرا لکھنوی تہذیب کے زیرِ اثر، اپنے بزرگ شعرا کی روایت کو اس تہذیب کے مزاج میں ڈھال کر ایک نیا رنگِ سخن ابھار رہے تھے - میر حسن کا تذکرہ ان دونوں نسلوں کے شعرا کا احاطہ کرتا ہے - خود میر حسن کے مزاج میں یہ دونوں رنگ شامل ہیں اور میر حسن کی غزل ان دونوں رنگوں کا اظہار کرتی ہے -

میر حسن کے دیوان میں کم و بیش ۵۱۰ غزلیں ہیں جو تقریباً سوا چار ہزار اشعار پر مشتمل ہیں - ان میں بہت سی غزلیں مسلسل ہیں، اور بہت سی غزلوں کی فضا میں 'موڈ' کی یکسانیت ہے - خاصی تعداد میں غزلیں قطعہ بند ہیں، خصوصاً ردیف ''ے'' میں - میر حسن کی غزلیں نہ میر، سودا اور درد کی سطح رکھتی ہیں اور نہ ان میں ایسی انفرادیت ہے جو سوز، جرأت اور انشا کے ہاں نظر آتی ہے - میر حسن کا دیوان پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک طرف اپنے دور کے بزرگ شعرا کے رنگِ سخن کی پیروی کر رہے ہیں اور دوسری طرف اپنے دور کے جوان شعرا کے رنگ کو بھی اپنانے کی شعوری کوشش کر رہے ہیں - حسن پیدا تو دلی میں ہوئے لیکن ان کی شاعری کا آغاز فیض آباد میں ہوا اور یہیں کی تہذیبی و شعری فضا کے اثرات انھوں نے ذہنی طور پر قبول کیے - وہ ایک طرف دلی کو یاد کرتے ہیں لیکن دوسری طرف لکھنؤ کی نئی تہذیب کی رنگینی بھی انھیں اپنی طرف کھینچتی ہے - میر ضیاء الدین ضیا، میر حسن کے استاد ہیں - وہ ان کے رنگِ سخن کی پیروی بھی کرتے ہیں لیکن تمثیل نگاری، مشکل زمینوں میں غزلیں کہنے اور نامقبول الفاظ کو دلنشیں بندشوں میں کھپانے کی کوشش، جو ضیا کی شاعری کا طرۂ امتیاز تھی، ان کے لیے ایک مشکل بن جاتی ہے - وہ محسوس کرتے ہیں کہ یہ رنگ ان کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں ہے - اپنے دیوان کے دیباچے۵۳ میں میر حسن نے خود اعتراف کیا ہے کہ ضیا کا

طرزِ سخن ان سے سرانجام نہ پا سکا اور وہ دوسرے بزرگ شعرا مثلاً خواجہ میر درد ، مرزا رفیع سودا اور محمد تقی میر کے رنگ کی پیروی کرنے لگے ۔ میر ضیا کی شاگردی سے اصل فائدہ یہ ہوا کہ وہ فن شاعری کی باریکیوں اور نزاکتوں سے واقف ہوگئے اور زبان و بیان کی اہمیت کا شعور بھی انھیں حاصل ہو گیا ۔ ضیا جب تک فیض آباد میں رہے حسن کی شاعرانہ صلاحیتیں استاد کا سایہ بنی رہیں ، لیکن جب ضیا عظیم آباد چلے گئے تو انھوں نے پہلی بار اپنے پیروں پر کھڑا ہونا سیکھا۔ یہی وہ دور ہے جب وہ ضیا کے رنگِ سخن سے آزاد ہو کر مختلف شعرا کے اثرات قبول کرنے کی طرف مائل ہوئے ۔ میر حسن کی غزل مختلف اثرات کا عکس ہے ۔ اس دور میں میر ، سودا اور درد وہ شاعر ہیں جنھوں نے اپنی انفرادیت سے تین الگ الگ دبستانوں کی بنیاد رکھی اور خود اپنے اپنے دبستان کے رنگِ سخن کے ممتاز ترین نمائندہ بن گئے اور آج تک اسی مقام پر کھڑے ہیں ۔ ان شعرا نے فکر و احساس اور طرز و بیان کی سطح پر اُردو شاعری کا رخ موڑ دیا اور نہ صرف اپنے دور کے شعرا کو بلکہ آنے والے دور کے شعرا کو اس طور پر متاثر کیا کہ یہ بزرگ شعرا اُردو شاعری کے لیے مستقل اثر بن گئے ۔ میر حسن نے ان تینوں شاعروں کے اثرات کو قبول کیا لیکن ان اثرات کو جذب کرکے وہ کوئی اپنا الگ انفرادی رنگ نہ بنا سکے ۔ وہ نہ ان سے الگ ہو سکے اور نہ آگے نکل سکے ۔ میر حسن کی غزل میر ، سودا اور درد کے اثرات سے رہائی حاصل نہ کرنے کی داستان ہے ۔ ایک عمر تک غزل کہنے کے باوجود چونکہ وہ کوئی منفرد رنگِ سخن پیدا نہ کر سکے ، اس لیے جہاں انھوں نے میر ، سودا ، درد وغیرہ کی پیروی کی وہاں لکھنؤ کے نئے ابھرتے ہوئے رنگِ سخن کی پیروی بھی کی ۔ یہی سب اثرات الگ الگ میر حسن کی غزل میں ملتے ہیں ۔

میر اور میر حسن کے مزاج میں بہت سی باتیں بظاہر مشترک ہیں ۔ میر حسن عاشق مزاج تھے ۔ میر بھی عاشق مزاج تھے ۔ حسن بھی ساری عمر مفلسی کا شکار رہے ۔ میر کی عمر بھی کم و بیش چھپر تلے ہی کٹ گئی ۔ میر نے مثنوی ''خواب و خیال'' میں اپنے عشق کی داستان سنائی ہے ۔ میر حسن نے ''گلزار ارم'' میں اپنی محبت کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ دونوں ہجر ، ناکامی اور ناقدری کا شکار ہو کر آرزوئے وصل میں گھلتے رہے لیکن اس اشتراک کے باوصف میر اور میر حسن کے مزاج میں بنیادی فرق تھا ۔ میر عشق کے حوالے سے زمانے سے ٹکر لینے کی طاقت رکھتے تھے ۔ وہ زمانے سے لڑ تو سکتے تھے لیکن اس سے سمجھوتا نہیں کر سکتے تھے ، اسی لیے ان کے ہاں ایک ایسی بے نیازی ، جیسے

بے دماغی کہا جاتا ہے ، ملتی ہے جو حسن کے مزاج میں نہیں ہے ۔ میر عشق کے حوالے سے انسانی رشتوں کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ اپنے زمانے کا عرفان حاصل کرکے اسے آفاقی سطح پر لے آتے ہیں ۔ عشق میر کو جلاتا ہے لیکن جلا کر راکھ نہیں بناتا ۔ میر حسن کے ہاں عشق ان کے وجود کو گرمی تو پہنچاتا ہے لیکن جلاتا نہیں ہے اسی لیے عشق کے حوالے سے حسن کی آرزوؤں میں ، ان کی محرومی میں ، ان کی کیفیات میں وہ شدتِ اثر اور دل میں اتر جانے والی وہ نشتریت نہیں ہے جو میر کی غزل میں ملتی ہے ۔ حسن کے ہاں عشق کی ظاہری کیفیات کا اظہار ہی غزل میں ہوا ہے ۔ لکھنؤ کے اس تہذیبی ماحول میں میر جیسا عشق کرنا ممکن بھی نہیں تھا ۔ میر حسن اس سطح پر بظاہر میر کے سے شعر کہتے نظر آتے ہیں لیکن دراصل وہ اوپری عشق کے اوپری شاعر ہیں ۔ ان کے ہاں ساری عمر ناکامیوں سے کام لینے کا سلیقہ نہیں ہے ۔ وہ تخلیقی سطح پر میر کی کیفیات اور تجربوں کو نہیں پہنچتے بلکہ میر کے ظاہرا طرز ، اس کے لہجے اور آہنگ کو اپنی غزل میں ملانے کی کوشش کرتے ہیں ۔ اس ظاہرا اثر سے نہ وہ میر کو اپنے مزاج میں سمو سکے اور نہ اپنے تخلیقی ذہن کا حصہ بنا سکے ۔ وہ میر کا شعر سن کر پھڑک تو اٹھتے ہیں اور اس کا اظہار بھی کرتے ہیں :

جب سے یہ میر کا سنا ہے شعر　　گریہ بے اختیار ہے آتا

دلی سے تازہ آئی تھی یہ میر کی غزل
کس کا یہ شعر ہوش سے بے ہوش کر چلا

لیکن اس سے آگے جانا ان کی شاعرانہ فطرت سے باہر تھا ۔ میر کے ظاہرا اثرات سے میر حسن کی غزل کی یہ صورت بنتی ہے ۔ چند شعر دیکھیے :

یاد آتی ہیں اس کی جب باتیں　　دل ، حسن دونوں مل کے روتے ہیں
پھر چھیڑا حسن نے اپنا قصہ　　بس آج کی شب بھی سو چکے ہم

اس شوخ کے جانے سے عجب حال ہے میرا
جیسے کوئی بھولے ہوئے پھرتا ہے کچھ اپنا
وہ ملکِ دل کہ اپنا آباد تھا کبھو کا
سو ہو گیا ہے تجھ بن اب وہ مقام ہُو کا
شبِ فراق میں رو رو کے مر گئے آخر
یہ رات جیسی تھی ویسی رہی سحر نہ ہوئی

جان و دل ہیں اداس سے میرے　　اٹھ گیا کون پاس سے میرے

تیرا حسن یہ رولا یونہی اگر رہے گا
ظالم تو پھر کسی کا کاہے کو گھر رہے گا
ہر شب یونہی دیا سا جلتا اگر رہوں گا
تو رفتہ رفتہ آخر اک دن کو مر رہوں گا
گر عشق یوں ہی دل پر جور و جفا کرے گا
تو اس نگر میں کوئی کیوں کر بسا کرے گا
نہ رکتی تھیں آہیں نہ تھمتے تھے آنسو
حسن تجھ کو کیا رات غم تھا کسی کا

یہ اشعار میر کے سے ضرور ہیں لیکن ان میں ڈوبنے اور ڈبانے والی کیفیت ، سرشاری اور بے خودی کا وہ عالم نہیں ہے جو میر کو میر بناتا ہے - یہاں یوں معلوم ہوتا ہے کہ میر کی شاعری کا عکس حسن کی شاعری پر ضرور پڑ رہا ہے لیکن وہ خود کاروانِ میر کی گرد میں چھپ گئے ہیں - میر حسن کی غزل میں رنگِ سودا کے ساتھ یہ صورت نہیں ہے - میر کا رنگ ناقابلِ تقلید ہے - سودا کا رنگ قابلِ تقلید ہے - حسن نے سودا کی بلند آہنگی ، بندش و تراکیب کے شکوہ ، مضمون آفرینی اور خارجیت کو اپنا کر اپنی غزل میں اس طرح سمویا کہ وہ سودا سے قریب تو ہوگئے لیکن یہاں بھی اپنا کوئی رنگِ سخن نہ بنا سکے اور نہ اس رنگ میں سودا سے آگے بڑھ سکے - اس پیروی سے میر حسن کی غزل کی جو صورت نکلی وہ یہ ہے :

خرام ناز کو اس کی صبا بہ عجز و نیاز
سلامِ شوق مرے انتظار کا پہنچا
اے چشمِ نم سے یوہیں جو بہتا رہے گا خوں
تو شہر شہر غرقۂ خوں ناب دیکھنا
کیا کیا نہ جدا دوست ہوئے پل کے جھپکتے
بھر بھر کے میں آنسو غمِ احباب میں رویا
اے گردباد طرفِ چمن ٹک گزار کر
بلبل کے پر پڑے ہیں گلوں پر نثار کر
میں سوختہ دل خستہ جگر آہ حزیں ہوں
نہ نالۂ بلبل ہوں نہ شور و شرِ طاؤس
نہ غرض مجھ کو ہے کافر سے نہ دیں دار سے کام
روز و شب ہے مجھے اس کاکلِ خم دار سے کام

حیرت مری طینت میں ہے تخمیر ازل سے
میں آئینہ ساں دیدۂ بیدار ہوا ہوں

گئے وے دن جو رہتے تھے جہاں آباد میں ہم بھی
خرابی شہر کی صحرا کے آواروں سے مت پوچھو

نغمہ و عشق سے ہیں سبحہ و زنّار ملے
ایک آواز پہ دو ساز کے ہیں تار ملے

ان اشعار کو پڑھ کر بھی یہی محسوس ہوتا ہے کہ حسن سودا کے رنگ کو سودا کی طرح نہ اپنا سکے اور نہ اسے جذب کر کے کوئی نیا رنگ پیدا کر سکے۔ وہ ساری عمر اسی طرح اپنے دور کی آوازوں سے آوازیں ملاتے رہے۔ حسن کے ہاں خواجہ میر درد کے رنگ و اثر کی بھی یہی صورت ہے۔ درد کا اثر ان کے ہاں دو طرح سے آیا ہے۔ ایک تصوف کی طرف جھکاؤ سے اور دوسرے درد کی شاعری کی کیفیتِ فراق سے۔ یہ دوسری کیفیت میر کی شاعری میں بھی ملتی ہے لیکن درد کے ہاں اس کی شکل زیادہ قابلِ تقلید ہے:

کیا خوب شعر ہیں یہ حسنؔ خواجہ میر کے
کچھ لکھتے لکھتے آ گئے اس وقت دھیان میں

درد کی شاعری حسن کے مزاج سے زیادہ قریب ہے۔ حسن کے ہاں جو ہلکی سی غم انگیز لے نظر آتی ہے وہ میر سے زیادہ خواجہ میر درد کی شاعری سے آئی ہے۔ میر تو ہجر اور غمِ ہجر کو آفاقی بنا دیتے ہیں لیکن درد کے ہاں غمِ ہجر غمِ ہجر ہی رہتا ہے، حالانکہ اس کی سطح بلند ہے۔ حسن کے ہاں جو میر نما اشعار میں یہ لے نظر آتی ہے وہ درد ہی کی دین ہے۔ پیرویِ درد کا یہ اثر بھی حسن کے ہاں، خواہ وہ غم انگیز لے ہو یا تصوف، ان کے مزاج کا حصہ نہیں بنتا بلکہ اس اثر کا تعلق اڑتے بادلوں کا سا ہے، جو بادل تو ہیں لیکن بن برسے گزر جاتے ہیں۔ میر درد کے اثرات حسن کی شاعری میں اس صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں:

رکھتے ہیں نہ کچھ نام ہی اپنا نہ نشاں ہم
کیا نام و نشاں پوچھو ہو بے نام و نشاں کا

گر عشق سے کچھ مجھ کو سروکار نہ ہوتا
تو خوابِ عدم سے کبھی بیدار نہ ہوتا

مانندِ عکس دیکھا اسے اور نہ مل سکے
کس رو سے پھر کہیں گے کہ روزِ وصال تھا

زیست گر خواب تھی تو خوابِ عدم سے مجھ کو
خواب کے واسطے اے شوخ جگانا کیا تھا

دیکھتے ہیں اسی کو اہلِ نظر گو نہاں ہے وہ اور عیاں ہیں ہم
ہم میں ہی عالم اکبر ہوئے گو جرم صغیر
مظہرِ جلوۂ حق حضرتِ انسان ہیں ہم

مانند حباب اس جہاں میں کیا آئے تھے اور کیا گئے ہم
دید وادید کو غنیمت جان حاصلِ زندگی یہی تو ہے

ان اشعار میں بھی حسن میر درد سے قریب ہو جاتے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہاتھ باندھے درد کے پیچھے پیچھے چل رہے ہیں۔ حسن کا تخلیقی مسئلہ یہ تھا کہ وہ دل سے تو خواجہ میر درد کے رنگ کو پسند کرتے تھے لیکن لکھنؤ و فیض آباد کے تہذیبی ماحول میں میر سوز کی شاعری بھی ان کا دامنِ دل اپنی طرف کھینچتی تھی۔ ادا بندی، سوز کی شاعری کا بنیادی وصف تھا جس میں حسن و عشق کے عام معاملات، شوخی، چونچلے پن اور زبان کے مزے کے ساتھ، اپنی شاعری میں لاتے تھے۔ سوز نے اس رنگِ سخن کو شائستگی سے نبھایا لیکن اس میں پھسل کر گرنے کے بہت امکانات تھے۔ لکھنؤ کے نئے شعرا نے جب ادا بندی کو اپنایا تو ابتذال کی حدوں میں آ گئے اور ان کی شاعری "مخنثوں اور بازاریوں"۵۳ کے رنگ میں رنگ گئی۔ حسن نے میر سوز کے رنگ کو متانت و صفا سے نبھایا۔ یہ رنگِ سخن اودھ کے تہذیبی ماحول کے مطابق بھی تھا اور خود حسن کے لیے آسان بھی۔ حسن کے ہاں غزل میں جو زبان کی سادگی، روزمرہ و محاورہ کی صفائی، حسن و عشق کے عام معاملات اور مکالمات ملتے ہیں ان پر میر سوز کا اثر بہت واضح ہے۔ حسن نے میر سوز کی ادا بندی کو میر سوز کی طرح ہی استعمال کیا اور اسے پھکڑ پن نہیں بننے دیا۔ ادا بندی ان کا پسندیدہ جدید رنگ ہے:

ادا بندی کا کیا کہنا حسن تیری، پر اب ایسی
غزل کوئی مرصع کہہ سخن کو دے مزا میرے

اور یہی وہ رنگِ سخن ہے جو میر حسن کی غزلوں کا عام رنگ ہے۔ یہاں بھی وہ جرأت کی طرح، میر سوز کی روایت کو آگے نہیں بڑھاتے یا جعفر علی حسرت کی طرح اسے کھولتے اور واضح نہیں کرتے بلکہ سوز سے ملتی جلتی شاعری کرکے اسی رنگِ روایت کی پیروی و تکرار کرتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے۔

آرام حسن اب ہی تو ہوگا   اس لب سے جب اپنے لب ملیں گے

گالی ہے کہ ہے سحر کوئی یا کہ ہے افسوں
جی شاد ہوا جاتا ہے دشنام سے تیرے

جب تلک دم میں ہے ہمارے دم   تجھ کو اے جان ہم نہ چھوڑیں گے
بن ایسے بوسہ آج تو تجھ کو   مان مت مان ہم نہ چھوڑیں گے

آپ ہی مجھے کہتا ہے کہ چل دور پرے جا
جاتا ہوں تو کہتا ہے مجھے خبط ہوا ہے

بولے ٹھٹھولی بات لطیفہ جگت ہے سب
جو کام پختہ ہو اسے کیوں خام کیجیے

کل کسی نے کہا حسن سے میاں   تیری خاطر یہ اپنا حال کیا
رکھ کے ماتھے پہ ہاتھ کہنے لگا   میرے جی نے مجھے نہال کیا

میں جو پوچھا کہاں ہو تم تو کہا   تجھ کو کیا کام ہے کہیں ہیں ہم

پوچھا کسی نے اس سے حسن ہے ترا غلام
اس کو بھی گن تو اپنے کہین و مہین میں

کہنے لگا وہ یونہیں جلاتا پھرے ہے دل
تیرہ میں ہے نہ وہ تو مرے اور نہ تین میں

کل کہا اس سے کسی نے کہ حسن مرتا ہے
ہنس کے کہنے لگا میں کیا کروں مر جانے دو

میر حسن ، سوز کی ادا بندی میں آگے بڑھ کر جرأت کی پیروی بھی کرنے لگتے ہیں ۔ اتنے مختلف رنگوں کو ، اپنی شخصیت و مزاج میں جذب کیے بغیر ، اپنانے کی کوشش میں وہ ساری عمر بزرگ اور نئی نسل کے شعرا کی پیروی کرتے رہے لیکن اپنا کوئی رنگ نہ بنا سکے ۔ ان کی غزلوں میں جذبہ و احساس ، طرز و اسلوب ، فکر و خیال ، لہجہ و آہنگ کی یکسانیت ہے لیکن اس کے باوجود حسن کی غزل نے آنے والے دور کی لکھنوی غزل کو بنیاد ضرور فراہم کی ۔ ان کے ہاں ہر عام بات ایک طرز میں ڈھل کر روشن ہو جاتی ہے ۔ آج جب ہم ان کے دیوان کا مطالعہ کرتے ہیں تو زبان کی صفائی ، طرز کی خوبی ، محاورہ و روزمرہ کی چستی ، لہجے کی متانت اور مختلف رنگ تو نظر آتے ہیں لیکن میر حسن کی اپنی شخصیت کی مخصوص چھاپ نظر نہیں آتی ۔ انھوں نے اس دور میں زبان کو مانجھا اور اسے ذمہ داری اور شعور کے ساتھ استعمال کرکے اس کی قوتِ اظہار میں اضافہ کیا لیکن غزل کی روایت میں وہ بحیثیت مجموعی ایک دوسرے درجے کے

شاعر ہیں اور ان کی یہ حسرت :

شعر کہنے سے یہ حاصل ہے کہ شاید کوئی
بعد مرنے کے حسن اپنے تئیں یاد کرے

غزل کی حد تک ، دل کی دل میں رہ جاتی ہے - میر حسن کے ہاں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ اب شعرائے دہلی کا مخصوص رنگِ سخن دب رہا ہے اور لکھنؤ کا معاملہ بندی والا نیا شوخ رنگ اُبھر رہا ہے -

جس صنفِ سخن نے میر حسن کو بقائے دوام بخشا وہ مثنوی ہے - میر اور درد غزل میں کمال حاصل کرتے ہیں - سودا قصیدے اور ہجو کے بادشاہ ہیں - میر حسن مثنوی کو درجۂ کمال تک پہنچا دیتے ہیں - میر حسن نے چھوٹی بڑی بارہ مثنویاں ۵۵ لکھیں جن کے نام یہ ہیں :

(۱) نقلِ کلاونت
(۲) نقلِ زنِ فاحشہ
(۳) ہجوِ قصائی
(۴) نقلِ قصائی
(۵) مثنوی شادی آصف الدولہ ۱۱۸۳ھ (۱۷۶۹ع)
(۶) مثنوی رموز العارفین ۱۱۸۸ھ (۱۷۷۴ - ۷۵ع)
(۷) مثنوی ہجو حویلی ۱۱۸۹ - ۱۱۹۰ھ (۱۷۷۵ - ۷۶ع)
(۸) مثنوی گلزار ارم ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۸ع)
(۹) مثنوی در تہنیت عید ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۴ - ۸۵ع)
(۱۰) مثنوی در وصفِ قصرِ جواہر ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۴ - ۸۵ع)
(۱۱) مثنوی در خوانِ نعمت ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۴ - ۸۵ع)
(۱۲) مثنوی سحرالبیان ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۴ - ۸۵ع)

مثنوی ''نقلِ قصائی'' کے علاوہ ، جو شاہ کمال کے تذکرے ''مجمع الانتخاب'' میں ملتی ہے ، باقی سب مثنویاں کلیات میر حسن (مخطوطہ برٹش میوزیم) میں شامل ہیں - ان سب مثنویوں میں ''سحرالبیان'' ہی وہ مثنوی ہے جو نہ صرف میر حسن کی بہترین مثنوی ہے بلکہ اُردو مثنویوں کی بھی سرتاج ہے - حسن کی بارہ مثنویوں میں سے نقلِ کلاونت ، نقلِ زنِ فاحشہ ، نقلِ قصاب ، نقل قصائی مختصر مثنویاں ہیں جنھیں ہم ''حکایت'' کا نام دے سکتے ہیں - نقل کلاونت میں ، جو صرف ۱۸ اشعار پر مشتمل ہے ، ایک پیٹو مہمان کی حکایت بیان کی گئی ہے - نقلِ زنِ فاحشہ میں ، جو ۲۵ اشعار پر مشتمل ہے ، دو آدمیوں کا قصہ بیان کیا

گیا ہے جنھوں نے مل کر ایک زنِ فاحشہ سے شادی کر لی تھی لیکن زنِ فاحشہ نے تیسرے سے رجوع ہو کر ان دونوں کی آنکھوں میں دھول جھونک دی ۔ ہجوِ قصائی میں ، جو ۸ اشعار پر مشتمل ہے ، قصاب کی بیٹی کی شادی کی تیاری کا منظر اور قصاب کی مخصوص گالیوں بھری زبان کو موضوع بنایا ہے ۔ نقلِ قصائی میں ، جو ۳۴ اشعار پر مشتمل ہے ، ایک قصائی اپنے بیٹے کی شادی پر ایک عزت دار مہمان کو گھر ٹھہراتا ہے اور خاطر تواضع میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتا لیکن وہ بے ساختگی اور بھولے پن سے گالیوں بھری زبان اس طرح انجانے طور پر استعمال کرتا ہے کہ مہمان شرم سے پانی پانی ہو جاتا ہے ۔ حسن نے آخر میں یہ نصیحت کی ہے کہ ناجنس سے میل کرنے سے یہی خواریاں ملتی ہیں ۔ بحیثیتِ مجموعی ، دلچسپی اور قصے پن کے باوجود ، یہ معمولی درجے کی مثنویاں ہیں لیکن ان کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر حسن کو مختلف طبقوں کی زبان سے گہری واقفیت تھی جس کا اظہار ''گلزارِ ارم'' میں بھی ہوا ہے اور ''سحرالبیان'' میں بھی ۔

مثنوی شادی آصف الدولہ (۱۱۸۳ھ/۱۷۶۹ع) میں ، جو ۹۶ اشعار پر مشتمل ہے ، میر حسن نے نواب آصف الدولہ کی شادی اور اس موقع پر فیض آباد کی رونق کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ آصف الدولہ کی شادی مؤتمن الدولہ محمد اسحٰق خاں کی بیٹی امۃ الزہرا سے ، جو تاریخ میں نواب بہو بیگم کے نام سے مشہور ہیں ، ۱۱۸۳ھ/۱۷۶۹ع میں ہوئی ۔ اس موقع پر میر نے بھی ایک مثنوی لکھی تھی ۔ میر حسن نے یہ مثنوی انعام و اکرام کے لیے نہیں ع ''زر کی کچھ اس سے نہیں مجھ کو طرف'' بلکہ فیض آباد کی رونق سے متاثر ہو کر لکھی تھی ۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ وہ ایک شام فکرِ غزل میں منہمک تھے کہ ہاتف نے کہا کہ آج کا دن گھر سے باہر جا کہ قدرت خدا کی سیر کا دن ہے ۔ شاعر گھر سے باہر نکلتا ہے تو دریا کے پاس زمین سے آسمان تک روشنی کے ٹھاٹھ دیکھتا ہے ۔ آتش بازی کا سماں دیکھتا ہے ۔ سینکڑوں لاکھوں تماشائیوں کو دیکھتا ہے جو پروانہ وار روشنیوں کے اردگرد منڈلا رہے تھے ۔ شاہی کارلدے زرق برق لباس پہنے ادھر اُدھر پھر رہے تھے ۔ یہ لکھ کر میر حسن نے ساچق کی تفصیل بیان کی ہے ۔ باغ کی تعریف میں اشعار لکھے ہیں جہاں ارباب نشاط کے رقص و سرود سے زہرہ دنگ اور مشتری وجد میں تھی ۔ یہ سب کچھ دیکھ کر شاعر پوچھتا ہے کہ یہ کس کی شادی ہے ۔ ایک شخص بتاتا ہے کہ نواب شجاع الدولہ کے بیٹے آصف الدولہ کی شادی اور اس کی برات ہے ۔ اس کے بعد نواب

شجاع الدولہ کی مدح میں ۱۶ شعر اور آصف الدولہ کی مدح میں کچھ شعر لکھ کر دعائیہ اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ یہ مختصر مثنوی شاعرانہ تخیل، خوبصورت منظرکشی، زبان و بیان کی بے ساختگی اور قوتِ اظہار کی وجہ سے میر حسن کی ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے۔

مثنوی ''رموز العارفین'' میں، جو ۷۳۲ اشعار پر مشتمل ایک طویل مثنوی ہے اور ۱۱۸۸ھ ف میں لکھی گئی ہے، میر حسن نے تصوف و معرفت کے خیالات و افکار کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ''رموز العارفین'' کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن نے اسے مولانا روم کے طرز پر تصوف و اخلاق کے نکات سمجھانے کے لیے لکھا ہے۔ یہ مثنوی کی عام ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ حمد، نعمت اور مناجات کے بعد ''دنیادار کا سوال اور فقیر کا جواب'' کے عنوان کے تحت ایک حکایت لکھی گئی ہے جس میں فقر کی اہمیت بیان کرکے ''حدیثِ دیگراں'' میں ایک اور ''حکایت برسبیل تمثیل'' لکھ کر سرِ دلبراں بیان کیے گئے ہیں۔ ابراہیم ادھم کی حکایت اور ان کا کردار اس مثنوی کے مزاج میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ مثنوی مولانا روم کی طرح ''رموز العارفین'' میں بھی بار بار حکایات آتی ہیں جن سے طریقت و معرفت کے نکات کی وضاحت کی گئی ہے۔ ساری مثنوی میں چھوٹی بڑی اور ذیلی ۱۹ حکایات ہیں۔ ان سب حکایتوں سے ترکِ دنیا اور صبر و قناعت کی اہمیت اجاگر کی گئی ہے۔ انتشار اور معاشی و اخلاقی تباہی کے اس دور میں تصوف ایک مقبول فلسفۂ حیات تھا۔ مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں میر حسن معاشی پریشانی، افسردہ دلی اور زندگی کی بے معنویت کا شکار تھے اور تصوف میں انھیں زندگی کے نئے معنی نظر آ رہے تھے۔ مناجات میں انھوں نے اپنی اسی ذہنی کیفیت کو بیان کیا ہے:

فکر و غم کی قید سے آزاد رکھ　　دین و دنیا میں الٰہی شاد رکھ
مشکلیں سب خود بخود آسان رکھ　　فکر میں روزی کے مت حیران رکھ

ف۔ عارفوں کی بس کہ رمزیں ہیں لکھیں
نام ہے اس کا ''رموز العارفیں''
جب بھرا دُرِ معانی سے یہ طشت
تھے ہزار و یک صد و ہشتاد و ہشت　　(۱۱۸۸ھ)

(مثنویاتِ حسن: مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۶۰، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۶ء)۔

دے فراغت اتنی اس دنیا میں تو
ہو سکے عقبیٰ کی جس سے جستجو

شاعری میں عمر کھوئی ہے تمام
میں نے عقبیٰ کا کیا ہرگز نہ کام

اپنی اس بے ہودگی سے ہوں خجل
شعر کہنے سے بھرا ہے میرا دل

جی میں ہے وہ جو ہوئے ہیں ایک کام
کچھ لکھوں میں ان بزرگوں کا کلام

جس کے سننے سے ہو عقبیٰ کا حصول
کوئی دم تو جاؤں اس دنیا کو بھول

یہ مثنوی اس دور میں اتنی مقبول ہوئی کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں خود لکھا ہے کہ ''رموز العارفین تصنیف کی ہے جو مقبول و مشہور ہو چکی ہے۔''۵۶ لیکن مثنوی کے مطالعے سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ پند و نصیحت نے دل کی گہرائیوں سے شعر کا جامہ نہیں پہنا ہے اور میر حسن کو اس موضوع سے، میر درد کی طرح، گہرا لگاؤ نہیں ہے۔ مثنوی کے زبان و بیان صاف اور طرز ادا رواں ہے لیکن وہ شعریت، وہ برجستگی، وہ چہل پہل، جو گلزار ارم، مثنوی شادی آصف الدولہ اور سحرالبیان میں نظر آتی ہے، یہاں نہیں ہے۔ یہ خشک پند و نصائح کا ایسا مجموعہ ہے جو سوز و اثر سے خالی ہے۔

مثنوی ''ہجو حویلی کہ بر کرایہ گرفتہ بود'' ۱۴۳ اشعار پر مشتمل ہے۔ فیض آباد محلہ گلاب باڑی میں میر حسن کا اپنا مکان تھا اس لیے وہاں مکان کرائے پر لینے کا سوال نہیں تھا۔ معلوم ہوتا ہے جب آصف الدولہ نے لکھنؤ کو اپنا مستقر بنایا اور حسن بھی سالار جنگ کے ساتھ لکھنؤ آئے تو یہاں انھوں نے کرائے پر مکان لیا اور یہی مکان جس میں پانچ ہٹی کا کہنہ چھپر، لو یا دس کڑی کا دالان اور تین چارپائیوں کا صحن تھا اس ہجویہ مثنوی کا موضوع ہے۔ یہ مثنوی لکھنؤ میں ۱۱۸۹ھ (۷۶ - ۱۷۷۵ع) کے لگ بھگ لکھی گئی۔ میر حسن نے مکان کی خستہ حالت، تنگی اور بے ڈھنگے پن پر طنز کرکے اپنی تکلیف کا اظہار کیا ہے۔ مثنوی کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اس کی ہر چیز بلائے جان تھی۔ دھوپ آٹھ پہر بھری رہتی تھی۔ اس میں نہ مطبخ تھا اور نہ جائے ضرور۔ ہر طرف کیچڑ تھی۔ سارے گھر کا ڈھال صحن کی طرف تھا۔ برابر میں بنیے کا گھر تھا جس کا گندا پانی اس مکان میں سے گزرتا تھا :

صحن میں گھر کے کل زمیں کا ڈھال
گھر کے پانی کی گھر کے سمت نکال

ڈیوڑھی کا بند کیجیے جب در
بیٹھیے جا ضرور تب جا کر

گندگی سے بھری ہی رہتی ہے
گھر کی دن رات ناک بہتی ہے

مجھ سا مجبور اس جگہ پہ گرے
ورنہ مکنے کو کوئی آ نہ پھرے

کپڑے ہم جھاڑتے ہیں لیل و نہار
دھوبی دھوتے ہیں جیسے دے دے مار

جھاڑتے جھاڑتے بیاض و کتاب حرف مٹ مٹ کے ہو گئے ہیں خراب
گرد سے دم رکے ہے ، بند ہے ناک سوجھے یاں شعر و شاعری کیا خاک
گر یہی ہم ہیں اور یہی گھر ہے لکھنا پڑھنا بھی خاک و پتھر ہے
کیا کہیں کس طرح سے جیتے ہیں خاک کھاتے ہیں ، کیچ پیتے ہیں
گر ہنسی سمجھو تو فضیحت ہے ورنہ یہ مثنوی نصیحت ہے

میر نے بھی اپنے گھر کی ہجو میں مثنوی لکھ کر طنز کے ساتھ اپنے دکھ درد کا اظہار کیا تھا جس کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ میر حسن کی یہ مثنوی اپنے اختصار ، واقعہ نگاری ، طنز و ہجو اور بیانیہ انداز کی وجہ سے ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے ۔

''سحرالبیان'' کے بعد میر حسن کی دوسری قابلِ ذکر مثنوی ''گلزار ارم'' (۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع) ہے جو ۳۷۹ اشعار پر مشتمل ہے ۔ ''گلزار ارم'' اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۹۲ھ برآمد ہوتے ہیں :

زبس وصفِ گل و گلشن بہم ہے سو اس کا نام ''گلذار ارم'' ہے ف
(۱۱۹۲ھ)

''گلزار ارم'' میں میر حسن نے ''سحرالبیان'' کی طرح کوئی داستان بیان نہیں کی ہے بلکہ یہ ایک طرح سے سوانحی مثنوی ہے ۔ حمد ، نعت اور منقبت کے بعد مثنوی کا آغاز میر حسن کے ترکِ وطن کے ذکر سے ہوتا ہے ۔ میر حسن دلی چھوڑ کر پورب کے لیے روانہ ہوتے ہیں تو انہیں اپنی محبوبہ کی جدائی شدت سے بے چین کرتی ہے ۔ وہ راستے بھر اسے یاد کرتے اور اس کے فراق میں آنسو بہاتے رہتے ہیں ۔ مثنوی میں بتایا ہے کہ وہ دلی سے چل کر ڈیگ پہنچے اور وہاں کئی مہینے رہے اور جب شاہ مدار کی چھڑیاں ڈیگ سے مکھن پور کے لیے روانہ ہوئیں تو وہ بھی میر سیف اللہ اور ان کے بھائی نور اللہ کے ساتھ مکھن پور کے لیے روانہ ہوگئے ۔ عورت اور مرد چھڑیوں کے ساتھ تھے ۔ میر حسن نے ساتھ چلنے والی عورتوں کی پُر اثر تصویریں اتاری ہیں ۔ حسین عورتوں ، محلوں ، باغوں اور آرائشِ جمال کے بیان میں میر حسن کا قلم کھل اٹھتا ہے ۔ فقیروں ، ملنگوں اور عقیدت مندوں کے حرکات و سکنات کو میر حسن نے تفصیل سے بیان کیا ہے ۔

ف ۔ ۱۱۹۲ھ نکالنے کے لیے میر حسن نے گلزار کو ''ز'' کے بجائے ''ذ'' سے لکھا ہے ۔

ان کی قوتِ مشاہدہ تیز اور جزئیات کا احاطہ کرتی ہے۔ سرِ شب ان چھڑیوں کے سامنے دیے جلائے جاتے، ملنگ دھمال کرتے، ڈفلیاں بجاتے، دم لگاتے ساتھ ساتھ چلتے۔ کوئی ان پر ریوڑیاں، کوئی ملیدہ چڑھاتا، کوئی مجرا کرتا، کوئی دعا مانگتا اور چٹ چٹ چھڑیوں کی بلائیں لیتا۔ ان چھڑیوں کے ارد گرد جنسِ پرستاں کا ہجوم تھا:

ہجومِ ماہ رویاں اس قدر تھا
کہ ہم کو دل کے پس جانے کا ڈر تھا
ز بس تھی حسن کی کثرت سے گرمی
مثالِ موم تھا دل صرفِ نرمی
مثالِ بیدِ مجنوں ہر چھڑی تھی
کہ اس کے گرد ہر لیلیٰ کھڑی تھی

سب وہاں خوش تھے لیکن شاعر یادِ محبوب میں جی سے تنگ تھا۔ اس کے دوستوں میں سے ایک کسی رشکِ پری پر عاشق ہوگئے اور اس طرح ایک کے بجائے دو رنجور ہوگئے لیکن جب منزلِ مقصود آئی تو محبوب جدا ہوگیا اور یہ سب پورب جانے والے قافلے کے ساتھ روانہ ہوگئے اور اس طرح یہ قصۂ عشق بھی، دنیا کے انجام کی طرح، ادھورا رہ گیا۔ یہاں سے وہ لکھنؤ پہنچے۔ اس وقت تک لکھنؤ ایک چھوٹا سا شہر تھا۔ میر حسن نے تقریباً پچاس شعر مذمتِ لکھنؤ میں لکھے ہیں جن سے اس دور کے لکھنؤ کی حقیقی تصویر سامنے آ جاتی ہے:

جب آیا میں دیارِ لکھنئو میں — نہ دیکھا کچھ بہارِ لکھنئو میں
ز بس یہ ملک ہے پیڑ پہ بستا — کہیں اونچا، کہیں نیچا ہے رستا
کسی کا آسماں پر گھر ہوا میں — کسی کا جھونپڑا تحت الثریٰ میں
ہر اک کوچا یہاں تک تنگ تر ہے — ہوا کا بھی بہ مشکل واں گزر ہے
میہ کل سے گلی یوں تر رہے ہے — بغل جس طرح حبشی کی بہے ہے
ز بس کوفے سے یہ شہر ہم عدد ہے — اگر شیعہ کہیں نیک اس کو، بد ہے
ز بس افراط ہے یاں بھیڑیوں کا — سدا دھڑکا ہے یوسف طلعتوں کا
چڑھے ہے گومتی جب گرد آ کر — حباب آسا بہے پھرتے ہیں سب گھر
ز بس پانی بھرا رہتا ہے اس جا — نہیں یہ شہر ہے گویا یہ مشکا
کوئی یاں سیر کے قابل نہیں جا — کہ جا کر دیکھیے واں ٹک تماشا

میر حسن اس شہر لکھنؤ سے تنگ آ کر فیض آباد چلے گئے۔ فیض آباد انہیں شاد و آباد نظر آیا اور باقی مثنوی میں تقریباً دو سو سے زیادہ اشعار فیض آباد،

اس کی آب و ہوا ، بازار ، لال باغ ، معشوقانِ گل الدام اور ان کے طریقِ گلگشت وغیرہ کی تعریف میں لکھے گئے ہیں :

کہا جاتا نہیں کچھ واہ بس واہ
عجائب شہر ہے اللہ اللہ
یہ دیکھی سیر میں نے واں کی جس دم
وطن کا دل سے سب جاتا رہا غم

فیض آباد کے بازار کی تعریف کرتے ہوئے میر حسن نے ایسی جیتی جاگتی تصویریں اُتاری ہیں کہ بازار کی چہل پہل ، اس کی رونق اور گہما گہمی نظروں کے سامنے آ جاتی ہے - اس بیان میں واقعیت نگاری بھی ہے اور شاعرانہ تخیل بھی - ''گلزار ارم'' کا یہ حصہ مثنوی کا سب سے زیادہ پر اثر حصہ ہے جس سے نہ صرف اس دور کی تہذیب و معاشرت بلکہ مختلف طبقات کی زبان ، ان کے عادات و اطوار کی بھرپور تصویر بھی سامنے آ جاتی ہے - یہاں میر حسن کی شاعری میں وہ قوتِ بیان محسوس ہوتی ہے جو ''گلزار ارم'' میں اُبھر کر ''سحرالبیان'' میں اپنے کمال کو پہنچتی ہے - میر حسن کی قوتِ بیان ، قوتِ مشاہدہ اور واقعیت میں شاعرانہ تخیل کو شامل کرنے کی صلاحیت کو محسوس کرنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

کہیں تربوز و خربوزوں کے انبار
کھڑی ہیں مالنیں لے کر کہیں ہار
صدا کرتا ہے کوئی ہاتھ اٹھا کے
''معطر پھول ہیں جی موتیا کے''
کوئی ''مصری کے گنے'' کہہ پکارے
کوئی کہتا ہے ''میٹھے ہیں کتارے''
سہانی وہ جو اور شیریں نوا ہے
گنڈیری کے کترنے کی صدا ہے
کوئی کہتا ہے کیا نمکیں بنے ہیں
کوئی کہتا ہے ''مرچوں کے چنے'' ہیں
چنے والا لگا کہنے یہ ہنس کے
کرارے ، بھربھرے ، نیبو کے رس کے
لیے بیٹھا ہے کوئی سونٹھ کھٹی
پکارے ہے کوئی مصری کی پٹی
خطائی بیچتے ہیں کہہ کے مکھ پاٹ
کہ ہندوستان والی ہے تری چاٹ
کباب اک طرف بھونے ہے کبابی
دھرے ہے شیر مال اور نان آبی
لیے پھرتے ہیں شہدے روٹیوں کو
کہ لے لے سستی ادھی ڈیڑھ میں دو
کوئی لے کھیر کے بیٹھا ہے کاسے
یہ کہتا ہے کہ لے دودھ اور بتاسے
صدائیں ریوڑی والوں کی واں ہیں
کڑاکڑ بولتی غلابیاں ہیں
دھری ہیں گولیاں اور یوں اندرسے
کہ گویا چاند اور تارے ہیں برسے
وہ پیڑے روشن الدولہ کے ہاں کے
یہ کہتے ہیں پکارے اور ہانکے
نہ لے جو کوئی ہم کو زر کے ہوتے
کٹے تلخی میں اوقات اس کی روتے
کہیں بن ٹھن کے لونڈے ہی کھڑے ہیں
انھوں کے گرد عاشق جا اڑے ہیں

کہیں ککڑ کوئی پیتا ہے باہم   لگاتا ہے چرس کا ہی کوئی دم
ضلع بولے ہے کوئی ، کوئی پھکڑ   کہیں ٹھٹھا ، کہیں ہے ڈھول تھپڑ
کہیں سکیاں ، کہیں کھنڈ اور جگت ہے   ادھر ہے سانگ اور اودھر سنگت ہے
غرض اک ایک کا عالم جدا ہے   تجلی کی نہیں تکرار کیا ہے

بازار کے بعد میر حسن لال باغ کی تصویر کشی کرتے ہیں اور ان معشوقانِ گل اندام کے آرائش اور زیب و زینت کی تفصل بیان کرتے ہیں جنھیں دیکھ کر ہاتھ پاؤں پھول جاتے ہیں ۔ اس حصے میں اس دور کے لباس ، ان کی تراش خراش ، آرائشِ جمال ، زیورات کی تصویر زندگی کی چھل پہل کے ساتھ مل کر سامنے آتی ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب کچھ ہماری نظروں کے سامنے ہو رہا ہے ۔ یہ چند شعر اور دیکھیے :

کوئی بالے میں لے کر گل بھرے ہے   کوئی پھول اپنی انگیا میں دھرے ہے
کوئی لالے کی پتی توڑتی ہے   کھڑی کوئی پٹاخا چھوڑتی ہے
کوئی ماتھے پہ ہے ٹیکا لگاتی   کوئی لے ڈھولکی بیٹھی ہے گاتی
کوئی گیندا اچھالے ہے کسی ساتھ   دیے بیٹھی ہے کوئی گال پر ہاتھ
روش پر دوڑتی پھرتی ہے کوئی   سنبھلتی ہے کوئی ، گرتی ہے کوئی
کھڑی ہے کوئی منہ کو پھیر ، اکڑے   کوئی ہے سوچ میں ٹہنی کو پکڑے
خراماں ہے کمر پر رکھ کوئی ہاتھ   پھرے ہے شرم سے کوئی کسی ساتھ
لڑاتی ہے کوئی آنکھیں کسی سے   فدا ہوتا ہے کوئی اپنے جی سے

اس کے بعد میر حسن اپنی نئی محبوبہ کو فیض آباد میں چھوڑ کر لکھنؤ واپس آنے کا ذکر اور اس روئے دل افروز کو پھر سے دیکھنے کی دعا کرکے مثنوی کو ختم کر دیتے ہیں ۔

میر حسن نے گلزارِ ارم میں جو تفصیلات بیان کی ہیں وہ سچی اور واقعاتی ہیں اور ان کی قوتِ مشاہدہ نے اس دور کی تہذیب اور مزاج کو اس مثنوی میں محفوظ کر دیا ہے ۔ شجاع الدولہ کا بسایا ہوا فیض آباد اس وقت رنگ رلیوں کا شہر تھا اور وہاں زندگی کے اسی پہلو پر زور تھا ۔ یہی مزاج آصف الدولہ لکھنؤ لائے اور اس شہر کو بھی اسی روش پر آباد کیا ۔ لکھنوی تہذیب اسی بنیاد پر کھڑی ہوئی اور زندگی سے نشاط و کیف کا آخری قطرہ تک نچوڑ لیا ۔ یہی وہ مزاج تھا جس سے لکھنوی رنگِ سخن سیراب ہوا اور جو آئندہ دور کی

لکھنوی شاعری میں اُبھرا جس میں پھکڑ پن اور سوقیت نے شائستگی کا روپ دھار لیا تھا ۔ یہ تہذیب رنگ رلیوں ، ٹھٹھوں اور تماش بینی کی تہذیب تھی جس میں مذہب و اخلاق نے بھی رسوم کی صورت اختیار کر لی تھی ۔ اس مثنوی میں طوالت ہے اور سحر البیان کا سا ربط و اختصار نہیں ہے ۔ اس میں کوئی کہانی بھی نہیں ہے بلکہ میر حسن نے اپنے پہلے سفر سے لے کر آخری سفر تک کے بیان سے اس دور کی زندگی و تہذیب کی جھلکیاں پیش کی ہیں جن میں ان کی قدرتِ زبان اور شاعرانہ تخیل نے ایک ایسا حسن اور اثر پیدا کر دیا ہے کہ سحر البیان کے بعد یہ میر حسن کی سب سے اچھی مثنوی ہے ۔ اسے پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اب میر حسن ''سحر البیان'' لکھنے کے لیے پوری طرح تیار ہو چکے ہیں ۔ اگر وہ ''گلزارِ ارم'' نہ لکھتے تو ''سحر البیان'' کو بھی اس طور پر نہ لکھ سکتے کہ وہ مثنوی آج بھی اُردو مثنویوں میں شاہکار کا درجہ رکھتی ہے ۔

گلزارِ ارم کے بعد اور سحر البیان سے پہلے یا اس کے دوران میر حسن نے تین مثنویاں اور لکھیں : مثنوی در تہنیتِ عید ، مثنوی در وصفِ قصرِ جواہر ، اور مثنوی در خوانِ نعمت ۔ یہ تینوں مثنویاں ۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۱۷۸۴ع) میں لکھی گئیں ۔ مثنوی در تہنیتِ عید ، جو ۵۵ اشعار پر مشتمل ہے ، عید الفطر کے موقع پر لکھی گئی اور نواب بہو بیگم کے ناظر نواب جواہر علی خاں کی خدمت میں پیش کی گئی ۔ جواہر علی خاں آصف الدولہ کی قید کاٹ کر دو سال بعد فیض آباد میں عید منا رہے تھے ۔ اس مثنوی میں بھی میر حسن کا طرزِ بیان تازہ دم ہے ۔ یہ مثنوی مزاج کے اعتبار سے ایک قصیدہ ہے جو عید کے موقع پر ، جواہر علی خاں کی مدح میں ، مثنوی کی ہیئت میں لکھا گیا ہے ۔ مدح کے اشعار میں نیک دل ، متقی اور پرہیزگار جواہر علی خاں کے لیے جو کچھ کہا گیا ہے وہ اس لیے پر اثر ہے کہ یہی ان کی حقیقی تصویر ہے ۔ مثنوی ''در وصفِ قصرِ جواہر'' ۳۰۲ اشعار پر مشتمل ہے جس میں جواہر علی خاں کے اس محل کی تعریف و تصویر کشی کی گئی ہے جو انھوں نے فیض آباد میں تعمیر کیا تھا ۔ مثنوی کی عام ہیئت کے مطابق یہ حمد ، نعت و منقبت سے شروع ہوتی ہے اور ساقی نامہ کے بعد قصرِ جواہر کے دروازۂ عالی شان کی تعریف کی جاتی ہے ۔ پھر صفتِ شمع و فانوس اور سقف کی تعریف کے بعد جواہر علی خاں کی مدح میں اشعار آتے ہیں ۔ اس کے بعد کمرک کے درختوں کی تعریف کرکے ممدوح کی فوج ، توپ و بندوق کی تعریف کی جاتی ہے

اور پھر دوبارہ قصرِ جواہر کی مدح میں اشعار آتے ہیں ۔ صفتِ آبشار اور سر رستہ کے بیان کے بعد دعائیہ اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے ۔ مزاج کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی ایک قصیدہ ہے ۔ اس میں وہ ترتیب و ربط نہیں ہے جو ہمیں گلزارِ ارم میں نظر آتا ہے ۔ اس مثنوی کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ میر حسن کا دل اس میں شامل نہیں ہے ۔ یہی صورت سو اشعار پر مشتمل مثنوی در خوانِ نعمت کے ساتھ ہے جس میں آصف الدولہ کے باورچی خانے کے کوائف بیان کیے گئے ہیں ۔ اس مثنوی کو پڑھتے ہوئے بھی یوں معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن کا ذہن اس میں شامل نہیں ہے اور یہ کسی کی فرمائش پر آصف الدولہ تک رسائی کے لیے انہوں نے لکھی ہے ۔ خود بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے ع ''حسن سے میں نے کہوائی ہے یہ نظم'' ۔ اس زمانے میں میر حسن اپنی شاہکار مثنوی ''سحر البیان'' لکھنے اور اسے آخری شکل دینے میں مصروف تھے ۔

سحر البیان میر حسن کے آخر عمر کی تخلیق اور ایک ایسا فن پارہ ہے جو نہ اس سے پہلے اس طور پر لکھا گیا اور نہ اس کے بعد اس طور پر کوئی اور مثنوی لکھی گئی :

جو منصف سنیں گے کہیں گے سبھی — نہ ایسی ہوئی ہے نہ ہوگی کبھی
نہیں مثنوی ، ہے یہ اک پھلجھڑی — مسلسل ہے موتی کی گویا لڑی
نئی طرز ہے اور نئی ہے زباں — نہیں مثنوی ، ہے یہ سحر البیاں
رہے گا جہاں میں مرا اس سے نام — کہ ہے یادگارِ جہاں یہ کلام

۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۱۷۸۴ع) میں یہ مثنوی مکمل ہوئی ۔ قتیل ، مصحفی اور فخر الدین ماہر نے قطعاتِ تاریخ لکھے اور اسی سال یا پھر ۱۲۰۰ھ/ (۸۶ - ۱۷۸۵ع) میں میر حسن نے اسے آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کیا اور آصف الدولہ نے حاتم کی قبر پر لات مار کر ایک دوشالہ میر حسن کو انعام میں دیا جسے مرتے دم تک وہ اوڑھتے اور بچھاتے رہے ۔ ابھی سنہ ۱۲۰۰ھ کو گزرے دس دن بھی نہیں ہوئے تھے کہ بیچارہ میر حسن ، آصف الدولہ کا دوشالہ اوڑھتے بچھاتے اس دنیا سے رخصت ہوگئے ۔

مثنوی ''سحر البیان'' ، ۲۱۷۹ اشعار پر مشتمل میر حسن کا ایک ایسا شاہکار ہے جس میں وہ ساری خصوصیات یکجا ہو گئی ہیں جو ایک بہترین مثنوی میں تصور کی جا سکتی ہیں ۔ اس میں ایک طرف مثنوی کی روایتی ہیئت کو پورے طور پر برتا گیا ہے اور دوسری طرف اس میں قصہ پن کے ساتھ وہ ترتیب و ربط ،

قوتِ تخیل ، شاعرانہ صفات ، توازن و اختصار ، تہذیب و معاشرت کی اثر انگیز تصویریں ، منظر کشی و کردار نگاری ، سلاست و روانی ، زبان و بیان کا فنکارانہ استعمال بھی ہے کہ دو سو سال گزر جانے کے باوصف یہ آج بھی اسی طرح دلچسپ ، پُراثر اور تازہ ہے ۔ اس مثنوی کی اہمیت کسی ایک وجہ سے نہیں ہے بلکہ اس میں ساری خصوصیات یکجا ہو کر ایک ایسے توازن کے ساتھ ایک جان ہو گئی ہیں کہ فن پارے کا مجموعی فنی اثر دائمی ہو گیا ہے ۔ ''سحر البیان'' کی سب سے اہم خصوصیت وہ ''توازن'' ہے جس میں مختلف عناصر ایک نئی فنی ترتیب کے اثر و حسن کے ساتھ جمع ہو گئے ہیں ۔ طویل نظم میں شاعر کو ایک طویل راستہ طے کر کے زندگی کے تجربوں کو فن کی سطح پر اس طرح سمیٹنا ہوتا ہے کہ اس کا فنی اثر قدم بہ قدم بڑھتا رہے اور پڑھنے والا کسی منزل پر بھی اس کا ساتھ نہ چھوڑے اور جب نظم ختم ہو تو شاعر اس اثر کو ، جو خود اس کے اندر موجود تھا ، پڑھنے والے میں پیدا کر دے ۔ اس کے لیے جہاں اسے زبان و بیان پر ، مختلف اسالیب اور لہجوں پر قدرت ہونی چاہیے وہاں اسے ترتیب و ربط کا بھی پورا شعور ہو ۔ نہ صرف شعور ہو بلکہ وہ رکنا اور رک کر چلنا بھی جانتا ہو ۔ اسے یہ بھی معلوم ہو کہ اسے اپنی بات کتنے اشعار میں کہنی ہے ۔ وہ تخیل کے زور میں بہہ نہ جائے ۔ ''سحر البیان'' میں میر حسن اس فنی بلندی کو کو چھو لیتے ہیں ۔

میر حسن کی ساری مثنویوں میں ''سحر البیان'' ہی وہ واحد مثنوی ہے جس میں کہانی موجود ہے ۔ اگر اس کہانی کے الگ الگ حصوں کو دیکھا جائے تو وہ مختلف داستانوں میں مل جائیں گے ، لیکن میر حسن نے مختلف کہانیوں کے مختلف حصوں کو نئی ترتیب دے کر ایک ایسی صورت دے دی ہے کہ ''سحرالبیان'' کی کہانی خود ایک نئی کہانی بن گئی ہے ۔ ''سحرالبیان'' کے قصے میں نہ منزلیں سر کی جاتی ہیں ، نہ اس میں جنگ و جدل ، جدوجہد اور مقابلے ہیں بلکہ یہ سب کام ماورائی قوتیں انجام دے کر کہانی کو آگے بڑھاتی ہیں ۔ قوتِ عمل خود اس دور کی لکھنوی تہذیب میں مفقود تھی ۔ دیو ہی 'بے نظیر' کو اندھے کنویں میں قید کرتا ہے اور دیو ہی اسے اس قید سے رہائی دلاتا ہے اور یہ دیو اس دور میں انگریز کی قوتِ اقتدار تھی جس کے چنگل میں یہ تہذیب پھنسی ہوئی تھی ۔ میر حسن ''سحر البیان'' میں اسی بے عمل اور جد و جہد سے عاری تہذیب کی روح کی ترجمانی کرتے ہیں ۔

''سحر البیان'' کی کہانی بھی بادشاہ ، وزیر ، شاہزادے ، شاہزادیوں کی

کہانی ہے - اٹھارویں صدی کا معاشرہ ذہنی طور پر اسی قسم کی کہانیوں کو قبول کرتا تھا - کسی شہر میں ایک طاقتور بادشاہ رہتا تھا - اس کی سلطنت اتنی وسیع تھی کہ ملکِ خطا و ختن کے بادشاہ بھی اس کے باج گزار تھے - رعیت آسودہ حال تھی اور سب عیش و آرام کے ساتھ زندگی گزار رہے تھے - بادشاہ کو خدا نے سب کچھ دیا تھا مگر وہ اولاد کی نعمت سے محروم تھا - ایک دن اس نے وزیروں کو بلایا اور ترکِ دنیا کرکے فقیری اختیار کرنے کا ارادہ کیا - وزیروں نے کہا کہ فقیری تو دنیا کے ساتھ کرنی چاہیے، دنیا تو آخرت کی کھیتی ہے - اولاد کا غم نہ کیجیے - ہم اس کا بھی تردد کرتے ہیں - وزیروں نے نجومیوں اور جوتشیوں کو بلایا اور طالع شناسی کے ذریعے یہ نوید دی کہ بادشاہ کے ہاں بیٹا پیدا ہوگا لیکن بارھویں سال اس فرزند کو بلندی سے خطرہ ہے - اسے چھت پر نہ لایا جائے - اسی سال بادشاہ کے ہاں بیٹا پیدا ہوا جس کا نام بے نظیر رکھا گیا - بڑے ناز و نعمت سے اس کی پرورش ہوئی - تعلیم و تربیت کا بہترین انتظام کیا گیا - جب بارھویں سالگرہ آئی تو بادشاہ نے جشن منانے کا حکم دیا - بڑی دھوم دھام سے جلوس نکلا - جب شام کو شہزادہ محل میں واپس آیا تو اس نے کہا کہ آج وہ چاندنی رات کی سیر کرے گا - بادشاہ نے یہ سوچ کر کہ وہ دن تو نکل ہی گئے ہیں، شہزادے کو چھت پر جانے اور سونے کی اجازت دے دی - اتفاق سے وہی دن تھا جس کی پیشن گوئی نجومیوں اور جوتشیوں نے کی تھی - شہزادہ سیر کرکے بستر پر دراز ہوا تو اس کی آنکھ لگ گئی - ٹھنڈی ہوا چل رہی تھی - چوکیدار خواصوں کی بھی آنکھ لگ گئی کہ اتنے میں ایک پری کا ادھر سے گزر ہوا - چاند سا شہزادہ دیکھا تو وہ اس پر عاشق ہو گئی اور اڑا کر لے گئی - سارے محل میں کہرام مچ گیا - ہر طرف آدمی دوڑائے گئے مگر شہزادہ نہ ملنا تھا نہ ملا - پری اسے اڑا کر پرستان لے گئی اور اپنے باغ میں اس کا پلنگ اتار دیا - جب شہزادے کی آنکھ کھلی تو دیکھا کہ ایک خوبصورت پری اس کے سرہانے کھڑی ہے - پوچھنے پر شہزادی نے بتایا کہ یہ پرستان ہے اور میں پری ہوں - تجھ پر عاشق ہو کر یہاں لے آئی ہوں - اب یہ تیرا گھر ہے - شہزادہ وہاں رہنے لگا - پری کا نام 'ماہ رخ' تھا اور وہ اپنے باپ سے چھپا کر اسے یہاں لائی تھی - اس راز کو چھپانے کے لیے وہ کبھی باغ میں رہتی اور کبھی اپنے باپ کے گھر چلی جاتی - ماہ رخ نے اسے ہر قسم کا آرام مہیا کیا - اس نے ایک دن شہزادے سے کہا کہ میں اپنے باپ کے ہاں چلی جاتی ہوں اور تم اکیلے رہ جاتے ہو - میں تمھیں 'فلک سیر' نامی کل کا گھوڑا دیتی

ہوں جس پر بیٹھ کر تم روئے زمین کی سیر کر سکتے ہو لیکن شرط یہ ہے کہ تم کسی اور سے دل نہیں لگاؤ گے اور جیسے ہی پہر کا گھنٹہ بجے تم واپس آ جاؤ گے - شہزادے نے زبان دے دی - ایک دن سیر کرتے کرتے اسے ایک باغ نظر آیا - اس نے اپنا گھوڑا وہاں اتارا اور چھت سے اتر کر درختوں کی آڑ میں چلنے لگا - اتنے میں کیا دیکھتا ہے کہ ایک حسین و جمیل دوشیزہ سیر میں مصروف ہے - شہزادہ درختوں کی آڑ میں کھڑا اس منظر کو دیکھ رہا تھا کہ ایک خواص کی نظر اس پر پڑ گئی - اس نے دوسری کو بتایا اور ذرا سی دیر میں یہ بات سب کو معلوم ہو گئی - جیسے ہی خواصیں اس کے قریب پہنچیں اس کا حسن و جمال دیکھ کر غش کھا گئیں - شہزادی نے جب اسے دیکھا اور ان دونوں کی آنکھیں چار ہوئیں تو دونوں کو اپنے تن من کی سُدھ نہ رہی - شہزادی بدر منیر دالان میں چلی گئی اور وزیر زادی نجم النسا کے کہنے سننے پر شہزادے کو بھی وہاں بلوا لیا - دونوں نے پیالا پیا اور راز و نیاز کی باتیں کرنے لگے - بے نظیر نے اپنی ساری بپتا سنائی - اتنے میں پہر رات گزر گئی اور بے نظیر آج ہی کے وقت کل آنے کا وعدہ کر کے رخصت ہو گیا - دونوں کو دن کاٹنا دوبھر ہو گیا - دوسرے دن بدر منیر نے وزیر زادی نجم النسا کے کہنے سے خوب بناؤ سنگھار کیا ، گھر سجایا ، چھپر کھٹ کے پاس مسند بچھوائی اور انتظار میں بے قراری سے ٹہلنے لگی - اتنے میں بے نظیر آ پہنچا - دونوں خلوت میں بیٹھے ، صہبائے گل گوں کے ساتھ محو گفتگو تھے - خواصیں وہاں سے ہٹ گئیں - وصل کا منظر دیکھ کر نرگس کے دستوں نے بھی آنکھیں ڈھانپ لیں :

لبوں سے ملے لب دہن سے دہن دلوں سے ملے دل بدن سے بدن
غم و درد دامن کشیدہ ہوئے وہ گل نارسیدہ رسیدہ ہوئے

ابھی وہ خوش ہو کے بیٹھے ہی تھے کہ پہر کا گھنٹہ بج گیا اور بے نظیر رخصت ہو گیا - پھر یہ معمول بن گیا کہ بے نظیر روز آتا اور دونوں پہر رات تک ساتھ رہتے اور گھنٹہ بجتے ہی شہزادہ رخصت ہو جاتا - اسی طرح ایک عرصہ گزر گیا کہ ماہ رخ کو کسی دیو نے یہ خبر دی کہ بے نظیر کسی اور پر عاشق ہو گیا ہے - یہ سنتے ہی پری آگ بگولہ ہو گئی اور جب شہزادہ بے نظیر واپس آیا تو اس نے پری زاد کو بلا کر شہزادے کو لق و دق صحرا میں مصیبت بھرے کنوئیں میں قید کر دیا - بے نظیر قید میں تکلیف اٹھا رہا تھا اور بدر منیر فراق کی آگ میں جل رہی تھی - جیسے جیسے دن گزرتے گئے اس کی حالت غیر ہوتی گئی :

دوانی سی ہر طرف پھرنے لگی درختوں میں جا جا کے گرنے لگی

خفا زندگانی سے ہونے لگی — بہانے سے جا جا کے سونے لگی
نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا — نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے — محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا گر کسی نے کہ بی بی چلو — تو اٹھنا اسے کہہ کے ہاں جی چلو
کسی نے جو کچھ بات کی بات کی — یہ دن کی جو پوچھی کہی رات کی
کہا گر کسی نے کہ کچھ کھائیے — کہا خیر بہتر ہے منگوائیے

بدر منیر بے نظیر کی بے وفائی پر بے تاب تھی - نجم النسا نے اسے سمجھایا کہ یہاں آنے پر غصے میں اسے کہیں پری نے کوہ قاف میں قید نہ کر دیا ہو - یہ سن کر بدر منیر رونے لگی اور روتے روتے سو گئی - کیا دیکھتی ہے کہ لق و دق صحرا میں ایک کنواں ہے جس پر کئی لاکھ من کی سل پڑی ہے اور وہاں سے آواز آ رہی ہے : ع "میں بھولا نہیں تجھ کو اے میری جان "- اتنے میں اس کی آنکھ کھل گئی - نجم النسا نے جب یہ خواب سنا تو جوگن کا لباس پہن اور بین لے کر بے نظیر کی تلاش میں نکل گئی - ایک دن وہ صحرا میں بیٹھی تھی - چاندنی رات تھی اور بین بجا رہی تھی کہ جنوں کے بادشاہ کا بیٹا وہاں سے گزرا - بین کی آواز سن کر تخت اتارا اور جوگن کو دیکھ کر عاشق ہو گیا - جوگن (نجم النسا) اسی طرح بین بجاتی رہی - صبح ہوئی تو وہ چلنے لگی - پریزاد نے اس کا ہاتھ پکڑ لیا اور تخت پر بٹھا کر پرستان لے آیا - سیدھا اپنے باپ کے پاس گیا اور جوگی کی بین کی تعریف کی - بادشاہ نے کہا کہ رات کو ہم جوگی کی بین سنیں گے - جوگی نے بین بجائی تو ساری محفل کو سانپ سونگھ گیا - روز بادشاہ جوگی کی بین سنتا اور پھر گئے وہ اپنے گھر واپس آ جاتی - پریزاد فیروز شاہ جوگن کے عشق میں دیوانہ ہو رہا تھا - ایک دن اس نے جوگن سے کہا مجھے اپنی غلامی میں قبول کر لو - جوگن نے کہا "اگر تو میرا مقصد پورا کردے تو شاید اپنی مراد پائے "- جوگن نے سارا قصہ سنایا - فیروز شاہ نے اپنی قوم کو بلایا اور بے نظیر کو تلاش کرنے کا حکم دیا - دیو نے آ کر خبر دی کہ وہ مصیبت بھرے کنویں میں ماہ رخ کی قید میں ہے - فیروز شاہ نے ماہ رخ کو پیغام بھیجا کہ تو نے بنی آدم سے عشق کرکے اسے چھپا رکھا ہے - اگر میں تیرے باپ کو لکھ بھیجوں تو تیرا کیا حشر ہو - ماہ رخ یہ سن کر پریشان ہو گئی اور بے نظیر کو آزاد کردیا - فیروز شاہ بے نظیر کو لے کر گھر آیا - نجم النسا اس کے گلے سے لگ کر زار و قطار روئی - دونوں نے اپنی سرگزشت سنائی اور دوسرے دن شام کو تخت پر بیٹھ کر بدر منیر کے باغ میں پہنچے - باغ ویران

ہو گیا تھا۔ نجم النسا نے خلوت میں جا کر بدر منیر سے کہا کہ میں تیرے بے نظیر کو لے آئی ہوں۔ یہ سن کر بدر منیر نے سوالوں کی بارش کر دی:

کہا کیونکہ لائی، کہا اس طرح — وہ سب کہہ دیا حال تھا جس طرح
ترا قیدی جا کر چھڑا لائی ہوں — اور اک اور بندھو اڑا لائی ہوں

اس کے بعد بدر منیر بے نظیر سے ملنے آئی۔ دونوں کی آنکھوں سے آنسو جاری تھے اور دونوں ایک دوسرے کے غم میں گھل گئے تھے:

بہم دو خزاں دیدہ گلزار سے — ملے جیسے بیمار بیمار سے

نجم النسا نے کہا "شہزادے بے نظیر میں رونے کی طاقت کہاں ہے۔ وصل کے دارو سے اس کا علاج کرنا چاہیے۔کچھ خوشی کی باتیں کرو"۔ اس سے ماحول کا رنگ بدل گیا اور خاصہ کھا کر:

پھر آخر کو دو دو جدا ہو گئے — الگ خواب گاہوں میں جا سو گئے

صبح کو طے پایا کہ بے نظیر اور فیروز شاہ شادی کا پیغام بھیجیں اور اس عرصے میں بدر منیر اور نجم النساء اپنے ماں باپ کے ہاں رہیں۔ نامہ و پیغام بھیجا گیا۔ شادی کی تیاریاں شروع ہو گئیں۔ برات آئی، رسمیں ہوئیں۔ رخصت کے بعد بے نظیر نجم النسا کے والد کے پاس گیا اور فیروز شاہ کو فرزندی میں لینے کی درخواست کی۔ بڑی دھوم دھام سے نجم النسا اور فیروز شاہ کی بھی شادی ہوگئی۔ شادی کے بعد نجم النسا اور فیروز شاہ ہمیشہ ملتے رہنے کا وعدہ کرکے پرستان چلے گئے اور بے نظیر بدر منیر کے ساتھ اپنے وطن واپس آ کر اپنے ماں باپ سے آ ملا۔ ہر طرف خوشیوں کے شادیانے بجنے لگے۔ ماں باپ نے دوبارہ ان دولوں کا بیاہ اپنے ہاتھ سے رچایا۔ دلوں کے ارمان نکالے اور شہر کی رونق دوبارہ واپس آ گئی۔ دعائیہ اشعار پر کہانی ختم ہو جاتی ہے:

انہوں کے جہاں میں پھرے جیسے دن — ہمارے تمہارے پھریں ویسے دن
ملیں سب کے بچھڑے الٰہی تمام — بحق محمدؐ علیہ السلام

یہ ایک دلچسپ کہانی ہے جس کے مختلف ٹکڑے مختلف قصہ کہانیوں میں ہم سب سنتے آئے ہیں۔ اس جاگیردارانہ نظام میں قصے کہانیاں عام طور پر بادشاہ، شہزادوں اور شہزادیوں کے ارد گرد ہی گھومتے تھے۔ میر حسن نے بھی اپنی کہانی کے کردار اسی طبقے سے لیے ہیں۔ یہ بات بھی نئی نہیں ہے کہ ایک طاقتور بادشاہ اس لیے ملول رہتا تھا کہ وہ اولاد کی نعمت سے محروم تھا۔ رامائن میں راجہ دشرتھ[۵۷] بھی اولاد کے نہ ہونے سے غمگین رہتے تھے۔ راجہ بکرم[۵۸] بھی ایک عرصے تک اولاد کی دولت سے محروم رہنے کی وجہ سے نامراد رہا۔

عاقل خاں رازی کی فارسی مثنوی ''مہر و ماہ'' میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ جمالی دہلوی کی مثنوی ''مہر و ماہ'' (۹۰۵ھ/۱۴۹۹ع)[۵۹] میں بھی شاہ بدخشاں اسی لیے ملول رہتا ہے کہ اس کے کوئی بیٹا نہ تھا۔ نجومیوں اور جوتشیوں کا حساب پھیلا کر یا کسی درویش کا بادشاہ کو اولاد کی نوید دینا بھی کوئی نئی بات نہیں ہے۔ پری کا کسی شہزادے پر عاشق ہونا اور اسے سوتے ہوئے اٹھا کر پرستان لے جانا بھی اس دور کے قصوں میں عام سی بات ہے۔ عارف الدین خاں عاجز کی مثنوی ''لعل و گوہر'' میں، جو میر حسن کی مثنوی سے برسوں پہلے لکھی گئی، پری عاشق ہو کر شہزادے کا پلنگ اٹھوا لیتی ہے۔ نصرتی کی مثنوی ''گلشن عشق'' میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ گل بکاؤلی میں بھی پری انسان پر عاشق ہو جاتی ہے۔ اسی طرح کل کا گھوڑا (فلک سیر) تخت سلیمانی کا وہ نیا روپ ہے جو ''الف لیلہ'' میں ملتا ہے۔ شہزادے کا کل کے گھوڑے پر سوار ہو کر کوٹھے پر اترنا اور شہزادی پر عاشق ہونا ایک ویسی ہی صورت ہے جو ''الف لیلہ'' میں نظر آتی ہے۔ ''سحر البیان'' میں پری ماہ رخ کا غصے میں آگ بگولہ ہو کر شہزادے بے نظیر کو صحرائے لق و دق میں مصیبت بھرے کنویں میں قید کرنا کم و بیش ویسی ہی صورت ہے جو حضرت یوسف کو کنویں میں ڈالنے کے واقعے میں نظر آتی ہے۔ قصہ چہار درویش میں بھی ملکہ زیرباد اپنے عاشق کو چاہ سلیمان میں قید کر دیتی ہے۔ قرون وسطیٰ کے عام قصے کہانیوں کی طرح، مثنوی ''سحرالبیان'' میں بھی، ما فوق الفطرت عناصر سے قصے کو آگے بڑھانے کا کام لیا گیا ہے۔ اگر یہ نہ کیا جاتا تو زمین و آسمان پر پھیلا ہوا یہ قصہ آگے نہیں بڑھ سکتا تھا۔ ہجر کے بعد وصل بھی اس دور کے قصوں میں عام بات ہے۔ وصل وہ ڈرامائی ریلیف ہے جو مصیبتیں اٹھانے اور دکھ جھیلنے کے بعد قصے کی دلچسپی کے لیے ضروری ہے۔ ان ساری مماثلتوں کے باوجود میر حسن نے ان مختلف و مقبول عام داستانی عناصر کو ایک نئی ترکیب اور اپنے گرد و پیش کے ماحول سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک نئی داستان بنا دیا ہے۔

''سحرالبیان'' لکھتے وقت میر حسن کے سامنے نہ صرف فارسی مثنویاں تھیں بلکہ وہ اردو مثنویاں بھی تھیں جو ان کے قریبی زمانے میں لکھی گئی تھیں۔ فارسی مثنویوں میں فردوسی کے ''شاہ نامہ'' نعمت خاں علی کی مثنوی ''حسن و عشق''، عاقل خاں رازی کی مثنوی ''مہر و ماہ'' اور نظامی گنجوی کی مثنویوں کے اثرات بھی جا بجا نظر آتے ہیں۔ ان اثرات کی نوعیت یہ نہیں ہے کہ میر حسن

نے ان مثنویوں سے قصہ لے کر "سحرالبیان" میں شامل کر دیا بلکہ ہیئت ، الداز ترتیب اور تشبیہات و استعارات کی حد تک ان کا اثر قبول کیا گیا ہے ۔ اس دور میں اُردو ادب کا ماخذ فارسی ادب تھا ۔ فارسی کے سینکڑوں اشعار ، محاورے روزمرہ اور خیال و مضمون اُردو میں منتقل ہو رہے تھے ۔ اس کے اصنافِ سخن : بحور و اوزان اپنائے جا رہے تھے ۔ اس کے طرزِ ادا ، اندازِ بیان اور علامات و تلمیحات اُردو ادب کے مزاج میں ڈھالے جا رہے تھے ۔ یہ سب اثرات بھی حسب ضرورت اس مثنوی کو متاثر کرتے ہیں ۔ مثلاً نظامی گنجوی مثنوی کے واقعات کو ساقی ناموں سے نمایاں کرتے ہیں ۔[۶۰] نعمت خاں عالی بھی نظامی کی پیروی میں یہی کرتے ہیں ۔ میر حسن بھی سحرالبیان میں ساقی ناموں سے یہی کام لیتے ہیں ۔ ان کے علاوہ کئی جگہ مشہور فارسی اشعار کو حسبِ ضرورت سحرالبیان میں استعمال کرتے ہیں ۔ مثلاً سحرالبیان کا یہ شعر پڑھ کر :

خوشی کا جو عالم تھا ماتم ہوا ورق کا ورق ہی وہ برہم ہوا

نظامی کا یہ شعر پڑھیے[۶۱] :

نسب نامۂ دولتِ کیقباد ورق بر ورق ہر سوئے بُرد باد

یا فردوسی کا یہ شعر پڑھ کر[۶۲] :

زنقّارہ آواز آید بروں کہ دوں است دوں است گردونِ دوں

سحرالبیان کا یہ شعر پڑھیے :

کہا زیر نے بم سے بہر شگوں
کہ دوں دوں خوشی کی خبر کیوں نہ دوں

ان مثالوں سے ان اثرات کی نوعیت واضح ہو جاتی ہے ۔ سحرالبیان میں بے نظیر مسعود شاہ کو بدر منیر کے لیے پیغام بھیجتا ہے اور اس میں ادب آداب ، عاجزی و الکساری کے ساتھ یہ دھونس بھی دیتا ہے کہ اگر ایسا نہ ہوا تو ہم فوج لے کر چڑھ آئیں گے ۔ فردوسی کے "شاہ نامہ" میں بھی شاہ فریدوں ، شاہ یمن کی لڑکیوں کے ساتھ اپنے بیٹوں کی شادی کا پیغام اسی طرح کا بھیجتا ہے ۔[۶۳] یہ سارے اثرات اس دور کی تہذیبی فضا میں موجود تھے اور لاشعوری طور پر سحرالبیان میں در آئے ہیں ۔

سحرالبیان پر فضائل علی خاں کی مثنوی "خوانِ کرم" کا اثر بھی محسوس ہوتا ہے ۔ اس مثنوی کی بحر وہی ہے جو سحرالبیان میں ملتی ہے ۔ اس میں بے ساختگی ، طرزِ ادا کی روانی اور واقعات کو تہذیبی فضا کے مطابق ڈھال کر بیان کرنے کا وہی رنگ ملتا ہے جو سحرالبیان میں نظر آتا ہے ۔ میر حسن نے

اپنے تذکرے میں اس مثنوی کے ۲۲ شعر درج کیے ہیں اور لکھا ہے کہ ''اس کی (فضائل علی خاں) مثنوی بہت مشہور ہے . . . اس میں بہت سے دُرہائے معانی پروئے گئے ہیں . . . اس میں پانچ سو کے قریب اشعار ہیں ۔''۶۴ غرض کہ میر حسن نے سحرالبیان لکھتے وقت فارسی و اُردو مثنوی کی روایت کو حسبِ ضرورت قبول کرکے اپنی مثنوی میں ایسا رنگ بھرا ہے جو آج تک تازہ ہے ۔

''دریائے لطافت'' میں انشا نے سحرالبیان پر یہ اعتراض کیا ہے کہ یہ مثنوی ، مثنوی کی مروجہ سات بحروں میں سے ایک ایسی بحر (متقارب مثمن مقصور یا محذوف : فعولن فعولن فعولن فعول یا فعل) میں لکھی گئی ہے جسے شاہنامہ میں فردوسی نے اور سکندر نامہ میں نظامی نے استعمال کیا ہے اور یہ بحر رزمیہ مثنوی کے لیے مخصوص ہے ، لیکن ''میر حسن مرحوم ریختہ گوئے قصہ بے نظیر و بدر منیر کو اسی وزن میں موزوں کیا ہے ۔''۶۵ انشا کے زمانے سے لے کر یہی اعتراض آج تک سحرالبیان پر کیا جاتا رہا ہے حالانکہ سحرالبیان کے لکھے جانے سے پہلے ہی یہ بحر عشقیہ مثنویوں میں استعمال ہو کر اُردو میں عام و مقبول ہو چکی تھی ۔ فضائل علی خاں نے مثنوی ''خوانِ کرم'' اسی بحر میں لکھی ہے ۔ سراج اورنگ آبادی کی مثنوی ''بوستانِ خیال'' اسی بحر میں ہے ۔ ان کے علاوہ قدیم ادب میں متیمی کی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' غواصی کی ''سیف الملوک بدیع الجمال'' ، صنعتی کی مثنوی ''قصہ بے نظیر'' مُلّا وجہی کی ''قطب مشتری'' نصرتی کی ''گلشنِ عشق'' ، فائز دکنی کی ''رضوان و روح افزا'' حتیٰ کہ اُردو کی سب سے پہلی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' جو آج سے تقریباً ساڑھے پانچ سو سال پہلے لکھی گئی تھی ، اسی بحر میں ہے ۔ یہ وہی بحر ہے جسے سعدی نے اپنے پند نامہ (کریما بہ بخشائے بر حال ما) میں استعمال کیا ہے ۔ اُردو میں یہ بحر عام طور پر عشقیہ و بزمیہ مثنویوں میں استعمال ہوتی رہی ہے اور انشا کا یہ اعتراض بے بنیاد تھا ۔ اور تعجب کی بات یہ ہے کہ ہمارے اہلِ علم بغیر سوچے سمجھے اسی اعتراض کو آج تک دہراتے رہے ہیں ۔ میر حسن نے اس بحر کو استعمال کرکے پانی کردیا ہے ۔

اب یہ سوال سامنے آتا ہے کہ میر حسن نے فارسی و اُردو مثنوی کی موجود روایت کا اثر قبول کرکے وہ کون سا ایسا کام کیا ہے جس نے سحرالبیان کو اُردو مثنویوں میں منفرد و ممتاز بنا دیا ہے ۔ میر حسن نے مثنوی کے اس روایتی قصے کو مختلف عناصر کی مدد سے اس طور پر گوندھا ہے کہ یہ ایک نیا قصہ معلوم ہوتا ہے ۔ اس قصے کو ابھارنے کے لیے انسانی فطرت و نفسیات ،

جذبات و محسوسات ، قدرتی مناظر و آرائش کے وہ آفاقی نقوش بیچ بیچ میں حسبِ ضرورت اور موقع محل کے مطابق اس طور پر شامل کر دیے ہیں کہ اس پس منظر میں یہ ایک بالکل نئی انسانی داستان معلوم ہوتی ہے ۔ دوسرے میر حسن نے اس مثنوی میں اپنے دور کی زندگی و تہذیب کی ایسی زندہ اور جیتی جاگتی تصویریں پیش کی ہیں کہ یہ مثنوی اس دور کی زندگی و تہذیب کی ترجمان بن گئی ہے ۔ اس تخلیقی عمل نے اس میں گہرا واقعاتی رنگ بھر دیا ہے ۔ میر حسن کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے رومانیت و واقعیت کو گوندھ کر نہ صرف ایک جان بنا دیا ہے بلکہ اس تہذیب کو بھی آفاقیت سے ہم کنار کر دیا ہے ۔ اس تہذیب میں جو تیز روشنی نظر آتی ہے وہ اُس چراغ کی روشنی ہے جو بجھنے سے پہلے تیز روشنی دینے لگتا ہے ۔ اسی لیے یہ مثنوی ڈوبتی تہذیب کی ایسی ترجمان ہے کہ اس کی مدد سے اس دور کو دوبارہ تشکیل دیا جا سکتا ہے ۔ یہ تہذیب عمل اور جد و جہد سے عاری تھی ۔ یہی اثرات اس مثنوی کے کرداروں میں نظر آتے ہیں ۔ شہزادے بے نظیر کو ماہ رخ پری اٹھا لے جاتی ہے تو شہزادہ آزادی حاصل کرنے کی جدو جہد کرنے کے بجائے صرف سونے اور آنسو بہانے کا کام کرتا ہے :

بہانے سے دن رات سویا کرے
نہ ہو جب کوئی تب وہ رویا کرے

جب خواصوں کو بے نظیر کے غائب ہو جانے کا پتا چلتا ہے تو وہ بھی یہی کرتی ہیں :

کوئی دیکھ یہ حال رونے لگی　　کوئی غم سے جی اپنا کھونے لگی

جب بادشاہ کو خبر ملتی ہے تو وہ بھی ع ”گرا خاک پر کہہ کے ہائے پسر ۔“ بادشاہ کے ہاں بھی مردانہ پن نظر نہیں آتا اور نہ غموں کو سہنے اور اس کا علاج کرنے کا حوصلہ نظر آتا ہے ۔ اس کے وزیر بھی کوشش اور جد و جہد کا مشورہ نہیں دیتے بلکہ توکل بہ تقدیر کی تلقین کرتے ہیں ع ”و لیکن خدائی سے چارہ نہیں ۔“ سحرالبیان میں اسی لیے مقابلے اور مجادلے نظر نہیں آتے ۔ بدر منیر یوں ہی سیر و تفریح میں بے نظیر کو مل جاتی ہے اور جب پری ماہ رخ جلاپے سے بے نظیر کو کنویں میں قید کر دیتی ہے تو نجم النسا بین بجا کر اپنے عاشق فیروز شاہ کے ذریعے اسے آزاد کرا لیتی ہے ۔ ادھر عاشق پری (ماہ رخ) بھی فیروز شاہ کی اس دھمکی پر کہ وہ اس کے باپ سے کہہ دے گا کہ وہ ایک آدم زاد سے عشق کر رہی ہے ، سہم جاتی ہے اور بے نظیر کو آزاد کر دیتی

ہے - یہاں عشق میں نہ وہ شدت ہے جو کوہکن سے جوئے شیر نکلوانی ہے - یہ سب کام تلوار کے بجائے موسیقی سے ، جد وجہد کے بجائے ڈر خوف سے تفریح ہی تفریح میں انجام پا جاتے ہیں - یہ تہذیب انگریزوں کی طاقت سے ماہ رخ کی طرح سہمی ہوئی تھی - اس میں آنکھیں ملانے یا مقابلہ کرنے کی طاقت نہیں تھی - یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس تہذیب میں موسیقی کا اثر رجزیہ نہیں بلکہ رونے رلانے کا ہے - رونا اس تہذیب کی بے بسی کی علامت ہے - بدر منیر عیش بائی (گانے والی طوائف) کو اپنا غم دور کرنے کے لیے بلاتی ہے اور اس کا گانا سن کر ع ''لگی رونے آنکھوں پہ دھر کر رومال -'' جنوں کے بادشاہ کا بیٹا نجم النسا کی بین سنتا ہے تو اس پر بھی یہی اثر ہوتا ہے :

بجاتی رہی بین وہ صبح تک
یہ رویا کیا سامنے بے دھڑک

نجم النسا جب فیروز شاہ کے باپ کے دربار میں بین بجاتی ہے تو وہاں بھی یہی اثر ہوتا ہے :

رلایا ہر اک جنّ و انسان کو
روان و دواں کر دیا جان کو

''رونا'' اس تہذیب کی مجہولیت ، بے بسی اور بے عملی کا اشارہ ہے - یہی اس تہذیب کا مزاج ہے اور یہی سحرالبیان کی کہانی کا مزاج ہے - سحرالبیان کی کہانی مختلف عناصر سے اپنے تار و پود بننے کے باوجود اسی لیے اٹی ہے کہ یہ اس تہذیب کی روح کی حقیقی کہانی ہے جس کا تجربہ میر حسن نے کیا تھا - سحرالبیان اسی تجربے کا واقعاتی اظہار ہے جس سے یہ کہانی اپنے دور کی تہذیب کی کہانی بن گئی ہے - آئیے دیکھیں کہ میر حسن سحرالبیان کو اس تہذیب کی کہانی بنانے اور اس میں انسانی جذبات کے اظہار سے آفاقیت پیدا کرنے کے لیے کیا کیا جتن کرتے ہیں -

داستان کا آغاز ع ''کسی شہر میں تھا کوئی بادشاہ'' سے ہوتا ہے - یہ کہہ کر میر حسن اس بادشاہ کی سخاوت ، فرخندہ حالی ، فوج ، طاقت اور حسنِ انتظام کا ذکر کرتے ہوئے اس شہر کی ویسی ہی تصویر پیش کرتے ہیں جیسی ہمیں مثنوی ''گلزار ارم'' میں فیض آباد کی تصویر میں نظر آتی ہے - شہر کے اس بیان سے بادشاہ کی فرخندہ حالی وغیرہ کا تاثر بھی گہرا ہو جاتا ہے - یہ اتنا بڑا بادشاہ اس لیے غمگین ہے کہ وہ اولاد سے محروم ہے - وزیرِ با تدبیر نجومیوں اور جوتشیوں کو بلاتے ہیں - میر حسن کہانی کو تیزی سے آگے نہیں بڑھاتے بلکہ نجومیوں کی تصویر سے اس تہذیب کے مزاج اور اس کے اندازِ فکر کو ابھارتے ہیں - جب وہ بیٹے کی پیدائش کا مژدہ سنا کر اور بارھویں سال بلندی

سے خطرے کا اظہار کرکے رخصت ہوتے ہیں اور اسی سال بادشاہ کے ہاں چاند سا بیٹا پیدا ہوتا ہے تو میر حسن ان تمام رسموں کو پیش کرتے ہیں جو اس زمانے میں مذہبی عقائد کا حصہ بن گئی تھیں ۔ بادشاہ دعا مانگتا ہے اور منت کے طور پر مسجد میں دیے جلاتا ہے ۔ شاہزادے کی پیدائش پر خواصیں اور خواجہ سرا نذریں گزرانتے ہیں ۔ بادشاہ انھیں خلعت و زر سے نوازتا ہے ۔ رسم کے مطابق بادشاہ جانماز بچھا کر نماز شکرانہ ادا کرتا ہے ۔ جشن کا اہتمام کرتا ہے اور خان سامان کو تیاری کا حکم دیتا ہے ۔ نقیب نقار خانے میں خوشی کی نوبت بجاتے ہیں ۔ میر حسن نقیب ، نقار خانے اور نوبت ، شہنا نواز کی واقعاتی تصویروں سے مثنوی میں رنگ بھرتے ہیں اور ان تمام رسموں اور رونقوں کو بیان کرتے ہیں جو ولادت کے بعد انجام پاتی تھیں ۔ امیر و وزیر نذرانے لاتے ہیں ، بادشاہ انھیں خلعت و انعام دیتا ہے ۔ پیروں اور مشائخ کو گاؤں عطا کرتا ہے ۔ امیروں کو جاگیریں دیتا ہے ۔ لشکریوں میں زر اور وزیروں میں الماس و لعل و گوہر تقسیم کرتا ہے ۔ پیادوں کو گھوڑے اور خواصوں کو جوڑے دیتا ہے ۔ بھانڈوں ، بھگتیوں ، کنچنیوں اور ڈومنیوں وغیرہ کو ، جو خوشی کے گیت گانے آئے ہیں ، انعام و اکرام دیتا ہے ۔ میر حسن اس منظر کو پورے رنگ کے ساتھ اس طور پر ابھارتے ہیں کہ ایک جیتی جاگتی زندہ تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے ۔ چھٹی نہانے تک یہ جشن جاری رہتا ہے ۔ شہزادہ بڑا ہوتا ہے تو اس کا دودھ بڑھایا جاتا ہے ۔ ہر موقع پر خوشیاں منائی جاتی ہیں اور میر حسن ان کو بیان کرتے جاتے ہیں ۔ شہزادے کے لیے خانہ باغ تعمیر کیا جاتا ہے ۔ میر حسن خانہ باغ کی خوبصورت بھرپور تصویر سامان آرائش کے بیان کے ساتھ اس طرح پیش کرتے ہیں کہ ایسا حقیقی اور مثالی خانہ باغ نظروں کے سامنے آ جاتا ہے جہاں :

گلوں کا لب نہر پر جھومنا — اسی اپنے عالم میں منہ چومنا
وہ جھک جھک کے گرنا خیابان پر — نشے کا سا عالم گلستان پر
چمن آتش گل سے دہکا ہوا — ہوا کے سبب باغ مہکا ہوا

باغ کی دیکھ بھال کرتی ہوئی مالنیں ، ادھر اُدھر پھرتی ہوئی ددا دائیاں ، مغلانیاں ، تکلف کے لباس پہنی ہوئی خواصیں ، لونڈیاں اور کنیزیں :

ادھر اور اُدھر آتیاں جاتیاں — پھریں اپنے جوبن کو دکھلاتیاں

قدرتی مناظر کے ساتھ ساتھ انسانی حسن بھی یہاں متحرک نظر آتا ہے ۔ میر حسن کا فن یہ ہے کہ وہ موقع و محل کے مطابق مرقعے بنا کر ان میں دلکش اور شوخ و شنگ رنگ بھر دیتے ہیں ۔ ان مرقعوں کو دیکھ کر مغل مصوری یاد

آ جاتی ہے ۔ میر حسن مغل مصوری ہی کی تکنیک استعمال کرتے ہیں ۔ باغ کے بیان میں وہ ہر ممکن خوبی شامل کر دیتے ہیں اور پھولوں کے حسن کے ساتھ اس میں زندہ و متحرک انسانوں کو شامل کرکے اسے ایک حقیقی آباد باغ بنا دیتے ہیں ۔ اس طرح خواب کو حقیقت بنا کر وہ سحر البیان کو ایک نیا رنگ دے دیتے ہیں ۔ ساری کہانی شہزادے بے نظیر کے ارد گرد گھومتی ہے ۔ جب وہ مکتب کی عمر کو پہنچتا ہے تو معلم ، اتالیق ، منشی ، ادیب اور ہر فن کے اُستاد مقرر کیے جاتے ہیں اور شہزادہ چند سال میں علم معانی ، منطق ، بیان ، ادب ، منقول و معقول ، حکمت ، ہیئت ، ہندسہ ، نجوم ، صرف و نحو ، خوش نویسی ، موسیقی ، مصوری ، تیر اندازی ، پھکیتی اور تفنگ اندازی میں ماہر ہو جاتا ہے ۔ اس طرح میر حسن اس تہذیب میں تعلیم و تربیت کے پہلو کو بھی سمیٹ لیتے ہیں ۔ بارہ سال کا ہوتا ہے تو نہلا دھلا کر تیار کیا جاتا ہے ۔ میر حسن حمام میں شہزادے کو نہلانے کی تصویر کے ساتھ ان کیفیات کی تصویر بھی پیش کرتے ہیں جن سے شہزادہ گزرتا ہے ۔ یہ ایک نہایت خوبصورت اور دل آویز مرقع ہے ۔ نہلانے کے بعد اسے لباسِ خسروانہ پہنایا جاتا ہے تو میر حسن لباس اور آرائش کی تفصیلی تصویر بناتے ہیں ۔ جب جلوس روانہ ہوتا ہے تو اس کی سواریوں اور تماشائیوں کی بھرپور تصویر اُتارتے ہیں ۔ میر حسن ان سب تفصیلات کو کہانی کے ساتھ پیوست کرکے اپنے تخیل و شاعری سے ایسا دلچسپ بنا دیتے ہیں کہ پڑھنے والا ایک لمحے کے لیے بھی نہیں اُکتاتا ۔ توازن ان سب مرقعوں کی جان ہے ۔ جہاں تفصیل کی ضرورت ہے وہاں تفصیل آتی ہے اور جہاں اشارے کی ضرورت ہے وہاں اشارے سے کام لیا جاتا ہے ۔ جلوس سے واپسی کے بعد شہزادہ چاندنی رات کی سیر کرتا ہے اور پھر پلنگ پر دراز ہو جاتا ہے ۔ یہاں پلنگ اور پلنگ سے متعلق سامان کی تصویر سامنے آتی ہے ۔ میر حسن کی ایک ایک چیز پر نظر رہتی ہے اور وہ تناسب ، ترتیب و ربط کے ساتھ انھیں مثنوی میں ایسے شامل کر دیتے ہیں کہ پڑھنے والا سحر میں آ جاتا ہے ۔ وہ محاکات سے نہ صرف خارجی مناظر کی تصویریں اُبھارتے ہیں بلکہ جگہ جگہ مختلف کیفیات کی تصویریں بھی اُجاگر کرتے جاتے ہیں ۔ مثلاً نہاتے ہوئے جمائیوں سے گدگدی ہونے کی کیفیات :

زمرد کے لے ہاتھ میں سنگ پا ۔۔۔ کیا خادموں نے جو آہنگ پا
ہنسا کھل کھلا وہ گلِ نوبہار ۔۔۔ لیا کھینچ پاؤں کو بے اختیار
عجب عالم اس نازنیں پر ہوا ۔۔۔ اثر گدگدی کا جبیں پر ہوا

ہنسا اس ادا سے کہ سب ہنس پڑے ہوئے جی سے قربان چھوٹے بڑے
اسی طرح وہ مناظر جب خواصوں کو ، بادشاہ کو ، ملکہ کو ، اہلِ شہر کو
شہزادے کے غائب ہونے کی اطلاع ملتی ہے یا ماہ رخ بے نظیر کو قید کر دیتی
ہے اور بدر منیر اس کے فراق میں تڑپتی ہے ۔ میر حسن نے ان کیفیات کو
خوبصورتی سے ادا کیا ہے لیکن ڈرامائی نقطہ نظر سے یہ جذبات کسی فرد کے جذبات
معلوم نہیں ہوتے ۔ ہجر کی جو جو صورتیں ممکن ہو سکتی ہیں میر حسن بدر منیر
سے وابستہ کر دیتے ہیں ۔ ڈرامائی نقطہ نظر سے ہمارے مثنوی نگار اور مرثیہ گو
دونوں یہ نہیں جانتے تھے کہ جذبات ہر فرد کو الگ الگ انداز سے متاثر کرتے ہیں
اور ان کا اثر قبول کرنے میں ہر فرد کا رویہ انفرادی ہوتا ہے ۔ میر حسن ایک
فرد میں ان سب اثرات کو یکجا کرکے اسے مثالی شکل میں پیش کر دیتے ہیں
اور اس طرح مغل مصوری کا فن میر حسن کے ہاں لفظوں میں ڈھلنے لگتا ہے ۔
میر حسن کا فن مختلف مناظر کو مثنوی کا حصہ بنانے کے لیے تیز روشنی ڈالنے
کا فن ہے ۔ بے نظیر کو بدر منیر کا خانہ باغ نظر آتا ہے تو وہ اس خانہ باغ
کی ایسی تصویر اُبھارتے ہیں کہ پڑھنے والا اسی تصویر میں محو ہو کر رہ جاتا
ہے ۔ جب آگے بڑھتے ہیں تو پھر اس کے حسن و جمال کو نمایاں کرنے کے لیے
بدر منیر پر تیز روشنی ڈالتے ہیں ۔ پھر پڑھنے والے کو اس کے اور قریب
لے جا کر اس کے لباس اور آرائش کی تفصیلات دکھا کر لباس کے ساتھ اس کے
سراپا اور جسم کے ایک ایک حصے کو دکھاتے ہیں تاکہ یہ تصویر دلکش بن کر
ذہن پر نقش ہو جائے ۔ سحر البیان کے یہ سارے مرقعے مغل تصویروں کی طرح
حسین و جمیل ہیں ۔

سحر البیان کا قصہ آہستہ اہستہ آگے بڑھتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ
میر حسن جزئیات کے ساتھ اسے لے کر چلتے ہیں ۔ جزئیات نگاری کی وجہ سے یہ
مثنوی اس دور کی تہذیب کا منفرد مرقع بن گئی ہے جو امراء کی تہذیب تھی
اور عوام ، کہاروں کی طرح ، اس تہذیب کی پالکی کو اپنے کاندھوں پر اٹھائے
ہوئے تھے ۔ میر حسن کا کمال یہ ہے کہ ان کی بنائی ہوئی ایک تصویر دوسری
تصویر سے الگ اور ممتاز ہے ۔ پری بے نظیر کو کنویں میں قید کر دیتی ہے تو
میر حسن کیفیتِ ہجر کو اس شدت سے بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والا ہجر کا
مزا چکھنے لگتا ہے ۔ لیکن بے نظیر کی کیفیتِ ہجر بدر منیر کی کیفیتِ ہجر
سے مختلف ہے ۔ اس مثنوی میں اس تہذیب کے کم و بیش سارے رسوم و رواج
بیان میں آ گئے ہیں ۔ میر حسن نے بے نظیر اور بدر منیر کی شادی کے جزئیات

جس طرح پیش کیے ہیں ان سے شادی کے رسوم و رواج کی پوری تصویر سامنے آ جاتی ہے - غرض کہ سحر البیان میں ولادت سے لے کر شادی بیاہ تک ، عشق و عاشقی سے لے کر ہجر و وصال تک کی ساری تصویریں کہانی کے تعلق سے اس طرح بیان ہوئی ہیں کہ ساری مثنوی ایک وحدت بن گئی ہے اور اسی وحدت میں اس مثنوی کی عظمت کا راز مضمر ہے - سحر البیان ایک مثنوی ہی نہیں بلکہ اس تہذیب کی منہ بولتی تصویر ہے جس نے مقامیت کے حدود سے بلند ہو کر آفاقیت کو چھو لیا ہے -

مثنوی میں یوں تو چھوٹے بڑے ، با نام و بے نام متعدد کردار آتے ہیں لیکن اصل کردار چھ ہیں ـــــ بادشاہ ، شہزادہ بے نظیر ، شہزادی بدر منیر ، وزیر زادی نجم النساء ، پری ماہ رخ اور جنوں کے بادشاہ کا بیٹا فیروز شاہ - ان میں سے بے نظیر ، بدر منیر ، نجم النسا اور فیروز شاہ وہ کردار ہیں جو کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں - بادشاہ کا کردار ویسا ہی ایک کردار ہے جو ہر قصے کہانی میں ملتا ہے - وہ مثالی بادشاہ ہے جس سے رعیت بے پناہ محبت کرتی ہے - بادشاہ عیش پسند اور بے عمل ہے اور منجمد و سکونی تہذیب کا نمائندہ ہے - یہی صورت اس کہانی کے دوسرے بادشاہ مسعود شاہ کے ساتھ ہے - بادشاہ کی جو تصویر ''سحر البیان'' میں ابھرتی ہے اس میں وہ بے حوصلہ اور کمزور مزاج دکھائی دیتا ہے - بے نظیر غائب ہوتا ہے تو اس کا باپ (بادشاہ) عمل کے بجائے صبر و شکر کرکے کاروبارِ سلطنت سے غافل ہوکر بیٹھ رہتا ہے - اسی طرح مسعود شاہ کو جب بے نظیر شادی کا پیغام بھیجتا ہے اور انکار کی صورت میں حملہ کرنے کا ذکر کرتا ہے تو وہ اسے پی جاتا ہے اور پیغامِ شادی قبول کر لیتا ہے - بے عملی اور احساسِ کمزوری کی وجہ سے ''سمجھوتہ'' ان بادشاہوں کا عام رویہ ہے - ان دونوں بادشاہوں میں آصف الدولہ کے مزاج و دربار کی واضح جھلک نظر آتی ہے - اگر میر حسن سحرالبیان میں ''ایک بادشاہ'' کے بجائے آصف الدولہ کا نام لکھ دیتے تو بھی کوئی فرق نہ پڑتا لیکن کہانی کی عمومیت یقیناً متاثر ہوتی - شہزادہ بے نظیر حسن و جمال کا پیکر ہے - خواصوں اور لونڈیوں کی صحبت میں پلتا ہے - ہر قسم کی تعلیم اسے دی جاتی ہے لیکن وہ بے حوصلہ اور بے عمل نوجوان ہے جو قسمت کے جھکولے کھاتا رہتا ہے اور جب مصیبتیں پڑتی ہیں تو وہ حوصلۂ عمل کے بجائے رونے لگتا ہے - اس میں اپنا مقدر بدلنے کی جرأت نہیں ہے - وہ مزاجاً عاشق نہیں معشوق ہے - ماہ رخ اسے اداس دیکھ کر کل کا گھوڑا دیتی ہے تو وہ سیر کرتے ہوئے اپنے گھر نہیں

جاتا بلکہ بے نظیر کے خانہ باغ میں جا اترتا ہے ۔ وہ نو عمر ہونے کے باوجود عمل وصل سے واقف ہے اور ماہ رخ کے ساتھ داد عیش دیتا ہے ۔ بدر منیر سے وہ دوسری ملاقات ہی میں فیض یاب ہو جاتا ہے ۔ عشق ، رومان اور وصل اسی دائرے میں اس کی زندگی گزرتی ہے ۔ بدر منیر بھی حسن و جمال کا پیکر ہے ۔ صبح سے شام تک سیر و تفریح میں مصروف رہتی ہے ۔ ہنسی ، کھیل تماشے ، موسیقی ، بناؤ سنگھار یہی اس کی زندگی ہے ۔ بے نظیر کی طرح اس پر بھی عشق اور احساس جسم حاوی ہے ۔ ناز و ادا اور عشوہ طرازیوں سے وہ بے نظیر کو لبھانے اور دام الفت میں گرفتار کرنے کے لیے وہی کچھ کرتی ہے جو ایک طوائف کرتی ہے ۔ فرق صرف اتنا ہے کہ طوائف بازار میں ہے اور بدر منیر محل میں ہے ۔ ہجر و فراق کی تڑپ اسے بھی عمل کی طرف نہیں لے جاتی ۔ وہ غم زدہ ہو کر رونے لگتی ہے اور خاموش چھپر کھٹ پر پڑ رہتی ہے یا عیش بائی (طوائف) کو بلا کر ، غم غلط کرنے کے لیے ، گانا سننے لگتی ہے ۔ وہ بے نظیر سے پہلی ہی ملاقات میں بے تکلف ہو جاتی ہے ۔ اسے شراب پلاتی ہے اور اس کے ہاتھ سے خود بھی پیتی ہے ۔ اگر پہر کا گھنٹہ نہ بجتا تو وہ پہلے ہی دن بے نظیر سے ایک جان ہو جاتی لیکن دوسرے دن ، وہ دلہن کی طرح ، سج بن کر تیار ہوتی ہے اور اپنا جسم بے نظیر کے سپرد کر دیتی ہے اور روز یہی اس کا معمول رہتا ہے ۔ مذہب کے اخلاق قید و بند اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتے ۔ شاید اس دور کی اعلیٰ سوسائٹی کی عورت کا یہی کردار تھا ۔ بدر منیر کے کردار سے میر حسن اپنی کہانی کو سجاتے اور اس میں رنگ ضرور بھرتے ہیں لیکن کہانی کا عمل اس سے آگے نہیں بڑھتا ۔ یہ کردار چوکھٹے میں لگی ہوئی ایک تصویر کی طرح ہے ۔ ساری کہانی میں وزیر زادی نجم النساء کا کردار ہی ایک ایسا کردار ہے جس سے کہانی کا عمل آگے بڑھتا ہے ۔ اگر وہ جوگی کا روپ دھار کر جنگل کی راہ نہ لیتی تو ادھر بے نظیر کنویں میں گھٹ کر مر جاتا اور ادھر بدر منیر آہیں بھرتی اور ہجر میں تڑپتی رہتی ۔ نجم النساء بھی بدر منیر کی طرح حسین و جمیل ہے مگر اس میں شرارت ، شوخی اور ہمت و حوصلہ بہت ہے ۔ بدر منیر اور نجم النساء کے کردار میں یہی بنیادی فرق ہے ۔ سحرالبیان کی کہانی کا عمل نجم النساء ہی کا مرہون منت ہے ۔ وہی بدر منیر کو بے نظیر سے ملاتی ہے ۔ جب وہ خاموش بیٹھے رہتے ہیں تو انھیں پیالا پینے کی ترغیب دیتی ہے ۔ بدر منیر اسی کے کہنے سے دوسرے دن بناؤ سنگھار کرتی ہے ۔ وفاداری ، خلوص ، حوصلہ ، مقصد کی لگن اس کی

فطرت کا حصہ ہیں ۔ اس کی زبان قینچی کی طرح چلتی ہے ۔ جب بدر منیر بے نظیر کو دیکھ کر ناز و ادا دکھلاتی دالان میں جا چھپتی ہے تو نجم النساء وہاں جاتی ہے اور ہنستے ہوئے کہتی ہے :

مجھے چوچلے تو خوش آتے نہیں — ترے ناز بے جا یہ بھاتے نہیں
مری طرف ٹک دیکھ تو ہائے ہائے — مثل ہے کہ من بھائے منڈیا ہلائے

وہ شوخی و شرارت کے ساتھ چالاک اور سمجھ دار بھی ہے ۔ وہ جوگی بن کر اپنے مقصد سے ایک لمحے کے لیے بھی غافل نہیں ہوتی ۔ اپنے ناز و ادا سے فیروز شاہ کی آتشِ شوق کو بھڑکاتی ہے اور جب فیروز شاہ اس کے قدموں پر گر پڑتا ہے تو چترا کر اس سے پوچھتی ہے کہ کیا ع ''مرے بیٹھنے سے اذیت ہوئی'' اور جب فیروز شاہ اسے اپنی غلامی میں قبول کرنے کے لیے کہتا ہے تو وہ فوراً اپنا مقصد اس کے سامنے رکھ دیتی ہے اور کہتی ہے کہ اگر تو میرا مطلب بر لائے تو شاید تیری مراد بھی بر آئے ۔ بدر منیر کی طرح وہ بھی شادی سے پہلے ہی فیروز شاہ کے ساتھ سو جاتی ہے اور اس کا ضمیر آواز نہیں دیتا ۔ بدر منیر اور بے نظیر کردار سے زیادہ مرقعے ہیں لیکن نجم النساء کا کردار واقعی ایک زندہ کردار ہے ۔ انسانی فطرت و نفسیات کی طرف میر حسن کی توجہ ضرور ہے جو انھیں دوسرے مثنوی نگاروں سے ممتاز کرتی ہے ۔ اس مثنوی میں انھوں نے ڈراماٸی سین ترتیب نہیں دیے ہیں اور نہ کرداروں کا مکمل تاثر یا خاکہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے ۔ یہ کام مثنوی کی روایت کے داٸرے میں نہیں آتا لیکن نجم النساء کے کردار میں وہ فنِ قصہ گوٸی کے نقطۂ نظر سے جدید دور کی طرف بڑھتے ہوئے دکھاٸی دیتے ہیں ۔ نجم النساء کا کردار سحرالبیان کا سب سے متحرک و بنیادی کردار ہے اور یہی اس مثنوی کی جان ہے ۔ ماہ رخ سوتے ہوئے شہزادے بے نظیر پر عاشق ہو کر اسے اڑا لے جاتی ہے اور کہانی میں حرکت پیدا کر دیتی ہے ۔ اس پر بھی جسم کی لذت حاوی ہے اور اس کا عشق بھی بے حوصلہ ہے ۔ جلاپا اس میں اتنا ہے کہ وہ یہ معلوم ہوتے ہی کہ بے نظیر کسی اور پر عاشق ہوگیا ہے، اسے اندھے کنویں میں قید کر دیتی ہے اور بے حوصلہ اتنی ہے کہ فیروز شاہ کے اتنا کہنے پر کہ وہ اس کے باپ سے کہہ دے گا کہ وہ ایک آدم زاد پر عاشق ہے، اسے آزاد کر دیتی ہے ۔ فیروز شاہ بھی عاشق مزاج شہزادہ ہے جو انسان نہیں پری زاد ہے ۔ وہ نجم النساء کے عشق میں گرفتار ہو کر بے نظیر کو آزاد کراتا ہے اور کہانی کو ایک رخ دے کر انجام تک پہنچاتا ہے ۔

میر حسن نے سحرالبیان کی کہانی میں انسانی جذبات ، قدرتی مناظر ، حسین مرقعوں ، بزمِ نشاط اور عالمِ ہجر کے نقشوں ، تقریبات اور رسوم و رواج کو توازن سے ملا کر اپنے مخصوص اندازِ بیان میں سخن کا دریا بہایا ہے اور ایک ایسی تخلیق کو وجود بخشا ہے جو اُردو ادب میں اُس وقت بھی منفرد تھی اور آج بھی منفرد ہے ۔ ''سحرالبیان'' کا سحر اس کے بیان میں ہے ۔ جیسے ''باغ و بہار'' افسانوی نثر کی مثال قائم کرتی ہے اسی طرح افسانوی نظم سحرالبیان میں اپنے کمال پر نظر آتی ہے ۔ افسانے کا مقصد قصہ بیان کرنا ہوتا ہے اسی لیے اس میں ایسی زبان استعمال نہیں ہو سکتی جو قصے کے بجائے اپنی طرف توجہ مبذول کرا لے ۔ میر حسن اسی اصول پر عمل کرتے ہوئے ایسی زبان استعمال کرتے ہیں جو قصے کو نکھارے اور اس کا حصہ بن کر آئے ۔ ان کے بیان میں تکلف و تصنع نہیں ہے ۔ ان کی زبان عام بول چال کی زبان ہے جو نظم میں استعمال ہونے کے باوصف نثر سے قریب ہے اور نثر سے قریب ہوتے ہوئے بھی اس میں شاعری موجود ہے ۔ میر حسن اپنی بات کو بیان کرنے کے لیے ایسے الفاظ استعمال کرتے ہیں جن سے لفظ و معنی کا ایسا ہی رشتہ قائم ہو جیسے روح اور قالب میں ہوتا ہے ۔ الفاظ کی ترتیب ایسی ہو کہ جس سے روانی اور بے ساختگی میں اضافہ ہو اور ذہن براہِ راست معنی تک پہنچ جائے ۔ الفاظ سے بیان میں ایسے رنگ بھرے جائیں جو فطری بھی ہوں اور دلکش بھی ۔ اس کے لیے وہ موقع و محل کے مطابق زبان استعمال کرتے ہیں ۔ ہر طبقے اور کردار کی زبان میں اس طبقے کا مخصوص لہجہ اور مزاج بھی موجود رہتا ہے ۔ رمال ، نجومی اور پنڈت کی زبان کا باریک فرق تک میر حسن کے پیش نظر رہتا ہے ۔ سادگی و پرکاری اس طرز کی جان ہے جس میں بہتے دریا کی روانی بھی ہے اور موجوں کا اتار چڑھاؤ بھی ۔ طرزِ غزل کی بنیادی صفت غنائیت ہے اور مثنوی کی بیانیہ ہے ۔ میر حسن اپنے طرز میں غنائیہ اور بیانیہ کو ملا کر ایک کر دیتے ہیں ۔ وہ خارجی مناظر میں داخلی کیفیات اور داخلی کیفیات میں خارجی عناصر کو ملا کر شیر و شکر کر دیتے ہیں جس سے ایک ایسا طرز وجود میں آتا ہے جو سحرالبیان کے ساتھ مخصوص ہے ۔ وہ اپنے بیانیہ انداز میں تشبیہات و استعارات کو بھی استعمال کرتے ہیں ، صنائع بدائع کو بھی برتتے ہیں لیکن تشبیہات ، صنائع بدائع ، ایہام اور رعایتِ لفظی طرز بیان میں اس طور پر چھپ جاتے ہیں کہ مثنوی پڑھتے ہوئے محسوس نہیں ہوتا کہ یہ اثر آفرینی تشبیہ یا کسی صنعت کی وجہ سے ہے ۔ فنی اثر پیدا کرنے کے لیے جہاں ضرورت پڑتی ہے ، میر حسن کئی کئی اشعار میں تشبیہات کا استعمال

کرتے ہیں ۔ مثلاً وہ منظر جب شہزادہ بے نظیر کو نہلایا جا رہا ہے ۔ یا کئی کئی اشعار میں حسن تعلیل ، تجنیس ، رعایت لفظی اور ایہام کا استعمال کرتے ہیں ۔ مثلاً وہ منظر جب خبر ملتی ہے کہ شاہزادہ بے نظیر غائب ہو گیا ہے ۔

فارسی و اردو شاعری کا ادراک مبالغہ آمیز ہے ۔ یہی ادراک ہماری روزمرہ کی عام گفتگو میں بھی شامل ہے ۔ میر حسن کے طرز میں بھی یہ مبالغہ آمیزی موجود ہے لیکن یہ روزمرہ کی بول چال کے عین مطابق ہے ۔ اسی لیے اس میں سادگی و روانی کا احساس رہتا ہے ۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو میر حسن نے مشکل اصطلاحات ، فارسی الفاظ و تراکیب بھی استعمال کی ہیں لیکن مثنوی کو پڑھتے ہوئے ان میں اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا اور یہ میر حسن کے مخصوص طرز کا حصہ بن جاتی ہیں ۔ طرز کی اسی سادگی کی وجہ سے سحرالبیان کے بہت سے اشعار ضرب المثل بن کر ہماری زبان کا حصہ بن گئے ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر :

برس پندرہ یا کہ سولہ کا سن — جوانی کی راتیں مُرادوں کے دن

سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں — گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں

رکے جو کوئی اُس سے رک جائیے — جُھکے آپ سے اس سے جھک جائیے

گیا ہو جب اپنا ہی جیوڑا نکل — کہاں کی رباعی کہاں کی غزل

دو رنگی زمانے کی مشہور ہے — کبھی سایہ ہے اور کبھی نور ہے

کٹی رات حرف و حکایات میں — سحر ہو گئی بات کی بات میں

کسی پاس دولت یہ رہتی نہیں — سدا ناؤ کاغذ کی بہتی نہیں

میر حسن کا یہ طرزِ بیان چونکہ عام بول چال کی زبان اور لہجے سے قریب ہے اس لیے مکالموں نے بھی اس طرز کے اثر کو بڑھایا ہے ۔ طرز بیان کی یہ بے ساختہ سادگی میر حسن نے شعوری طور پر کوشش و کاوش سے پیدا کی ہے جس میں اختصار نے اثر کو گہرا کر دیا ہے ۔

پوری مثنوی میں ہر حصہ توازن کے ساتھ ایک دوسرے سے پیوست ہے لیکن دو مقام ایسے آتے ہیں جہاں میر حسن کا قلم ایک جگہ۶۶ عاجز اور دوسری جگہ۶۷ تھکا ہوا نظر آتا ہے ۔ ایک اُس وقت جب پہلی بار بے نظیر اور بدر منیر ایک دوسرے کو دیکھتے ہیں اور دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں ۔ شہزادی اس کا اظہار نہیں کرتی اور بے نظیر کو وہیں چھوڑ کر کمر اور چوٹی کا عالم دکھا کر وہاں سے دالان میں چلی جاتی ہے ۔ میر حسن جاتی ہوئی بدر منیر کی تصویر اور اس کے تاثرات پیش کرنا چاہتے ہیں اور تقریباً بیس شعر لکھتے ہیں لیکن وہ اس عالم کو بیان نہیں کر پاتے ۔ یہ اشعار نہ صرف مثنوی کے تناسب

کو بگاڑتے ہیں بلکہ مثنوی کی روانی کو بھی متاثر کرتے ہیں ۔ خود میر حسن کو بھی اس عجزِ بیان کا احساس ہے جس کا اعتراف وہ ان اشعار میں کرتے ہیں :

دیا شعر کو گرچہ ہر بار طول ۔۔۔ و لیکن یہ ہو عرض میری قبول
بہت موشگافی جو کی میں نے یاں ۔۔۔ گھٹانے کی جاگہ نہ تھی درمیاں
تس اوپر جو پوری نہ بیٹھی مثال ۔۔۔ ہوئی ہے مری فکر مجھ پر وبال

دوسری جگہ اُس مقام پر ان کا قلم تھکا ہوا نظر آتا ہے جہاں بے نظیر و بدر منیر اور فیروز شاہ و نجم النساء کی شادی کا بیان ہے ۔ یہاں یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ جلدی سے اس مثنوی کو ختم کر دینا چاہتے ہیں ۔

آج کی زبان کے اعتبار سے اس مثنوی میں بعض متروک الفاظ بھی ملتے ہیں جیسے ''قہاقے کہیں اور گالیاں کہیں'' ۔ بعض مصرعوں میں جمع بنانے کا وہ طریقہ بھی ملتا ہے جو میر و سودا کے ہاں بھی ہے اور داغ کے ہاں بھی جیسے ''ادھر اور ادھر آتیاں جاتیاں ۔'' میر و سودا کی طرح میر حسن نے بھی کہیں کہیں علامتِ فاعل ''نے'' کو ترک کر دیا ہے جیسے ''رو دھو کے میں رات کاٹی تمام'' یا ''ان کے'' کے بجائے ''انھوں کے'' استعمال کیا جیسے ''انھوں کے جہاں میں پھرے جیسے دن'' لیکن میر حسن کے ہاں ایسے متروکات کا استعمال میر و سودا کے مقابلے میں بہت کم ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن تک آتے آتے زبان منجھ کر اور صاف ہو گئی ہے ۔ عام طور پر اس مثنوی کی زبان وہی ہے جو ہم آج بھی بولتے ہیں ۔ لچھمی نرائن شفیق نے اپنی مثنوی ''توشۂ آخرت''۶۸ (۱۲۱۲ھ/ ۹۸ - ۱۷۹۷ع) میں سحرالبیان پر لفظی و معنوی اعتراضات کیے تھے لیکن یہ ویسے ہی اعتراض ہیں جیسے انشا نے سحرالبیان کی بحر پر اعتراض کیا تھا اور جس کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ میر حسن کی زبان کا تعلق بول چال کی زبان سے ہے اس لیے جب میر حسن ع ''ہمیشہ سے ہے اور رہے گا ہمیش'' میں ''ہمیش'' کا لفظ استعمال کرتے ہیں اور شفیق اس پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ ہم نے ہمیش نہیں سنا تو انھیں یہ معلوم نہیں ہے کہ شمالی ہند کی بول چال کی زبان میں یہ لفظ آج بھی اسی طرح بولا جاتا ہے ۔ کسی لفظ کا عام رواج اس کے استعمال کی سند ہے ۔ میر نے بھی اسی کو معیار بنایا تھا ۔

الطاف حسین حالی نے سحرالبیان کے قصے میں دیو پری کے استعمال کو اس کا نقص بتایا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ انگریزوں کے تسلط کے بعد ہمارے ملک کے ادیب و نقاد مافوق الفطرت عناصر سے خوف زدہ ہوگئے تھے ۔ مغرب کی ساری زبانوں میں اور خود انگریزی میں دیو پری کے قصے کبھی قابلِ اعتراض

نہیں رہے ۔ انیسویں اور بیسویں صدی میں مافوق الفطرت عناصر مغرب کے ادب میں استعمال ہوتے رہے ہیں لیکن ان کا استعمال اس طور پر ہوا ہے کہ جس سے بے اعتقادی کے بجائے ان پر یقین کرنے کا جذبہ پیدا ہوتا ہے ۔ میر حسن کے ہاں بھی جنوں ، پریوں اور آدمیوں میں کچھ زیادہ فرق نہیں ہے ، اسی لیے وہ کسی طرح بے آہنگ اور غیر فطری معلوم نہیں ہوتے ۔ سحرالبیان میں پری ماہ رخ ، پریزاد فیروز شاہ ، بے نظیر ، بدر منیر اور نجم النساء سب رومانی دنیا کے ایک سے لوگ نظر آتے ہیں ۔ ساری فضا طلسماتی ہے ۔ جدید اشاریت میں جو مافوق الفطرت چیزیں لائی جاتی ہیں ، سحرالبیان میں وہ نہیں ہیں ۔ اس دور کے لوگ ان سب چیزوں پر یقین رکھتے تھے ۔ میر حسن کا مقصد کوئی نظریۂ حیات پیش کرنا نہیں تھا ۔ انھوں نے جو رومانی دنیا تخلیق کی ہے وہ انسانی تخیل پر گہرا اثر ڈالتی ہے اور خود ایک زندہ چیز بن جاتی ہے ۔ یہ ایک فرد اور ایک دور کا رنگین خواب ہے جسے اس طور پر پیش کیا گیا ہے کہ اس کا اثر کبھی ختم نہیں ہوگا ۔

میر حسن کی اس مثنوی نے آنے والے دور کی شاعری کو متاثر کیا ۔ میر انیس کے مرثیوں پر سحرالبیان کا اثر نمایاں ہے ۔ مثنوی گلزارِ نسیم ، مزاج و طرز کے اعتبار سے مختلف ہونے کے باوجود ، سحرالبیان کے زیرِ اثر ہی وجود میں آئی ۔ سحرالبیان جیسے ہی سامنے آئی عوام و خواص میں مقبول ہوگئی ۔ جعفر علی حسرت نے ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۲ھ (۱۷۸۵ع اور ۱۷۸۷ع) کے درمیان طوطی نامہ لکھا جس پر سحرالبیان کا اثر واضح ہے ۔ اصغر علی مروت نے سحرالبیان کے جواب میں ایک مثنوی لکھی ۔[۶۹] رنگین نے ''مثنوی دلپذیر'' کے نام سے ۱۲۱۳ھ (۹۹ - ۱۷۹۸ع) میں سحرالبیان کا جواب لکھا اور میر حسن کی طرح مصحفی ، انشا اور جرأت سے اپنی مثنوی کی تاریخیں لکھوائیں ۔ ان دونوں مثنویوں پر سحرالبیان کے اثرات واضح ہیں ۔ لچھمی نرائن نے بھی سحرالبیان کے جواب میں ایک مثنوی لکھی اور 'سببِ نظم' میں اس کے معنی و بیان پر اعتراض کیے ۔ شیر علی افسوس نے آصف الدولہ کے ''جشنِ ہولی'' پر جو مثنوی لکھی اس پر سحرالبیان کی بحر ، تکنیک اور انداز کا واضح اثر ہے ۔ میر حسن کے ایک اور معاصر مہدی علی عاشق نے ''خاور نامہ'' کے نام سے ۱۲۰۳ھ (۸۹ - ۱۷۸۸ع) میں ایک مثنوی لکھی جس پر سحرالبیان کا اثر نمایاں ہے ۔ اس مثنوی کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے کردار ذرا بدلے ہوئے پلاٹ کے ساتھ (سعادت خاں) رنگین کے قصۂ دلپذیر (۱۲۱۳ھ/۹۹ - ۱۷۹۸ع) میں دکھائی دیتے ہیں اور اس کے بعد

یہی کردار مہر طلعت ، انجمن آرا ، شہ پال جادوگرنی ، پیر مدد ، شاہ فیروز بخت وغیرہ رجب علی بیگ سرور کے ''فسانہ عجائب'' (۱۲۴۰/۲۵-۱۸۲۴ء) میں نظر آتے ہیں - لیکن خاور نامہ میں وہ اختصار و ایجاز ، وہ تناسب و ترتیب نہیں ہے جو سحرالبیان کا جوہر ہے - مرزا محمد تقی ہوس (م ۱۲۵۱ھ/ ۳۶-۱۸۳۵ء) نے مثنوی گل و صنوبر لکھی - اس مثنوی پر بھی سحرالبیان اور گلزار ارم کے اثرات واضح ہیں -۷۱ ''لذتِ عشق'' کے نام سے مرزا شوق کے بھانجے آغا حسن نظم نے ایک مثنوی لکھی جو سحرالبیان کا چربہ ہے - میر انیس کے شاگرد سید ولایت علی فردوسی نے مثنوی 'باغِ فردوس' میں سحرالبیان اور گلزار نسیم کی خصوصیات کو ملانے کی کوشش کی ہے - اس کی ''بحر گلزار نسیم کی ، لکھنوی رعایتِ لفظی بھی وہی ، کہانی فسانۂ عجائب سے مستعار ہے - زبان اور محاکات سحرالبیان کے ہیں -''۷۲ مومن خاں مومن کی مثنوی پر بھی سحرالبیان کا اثر واضح ہے - گلکرائسٹ کی فرمائش پر میر بہادر علی حسینی نے سحرالبیان کو ۱۸۰۲ء میں ''نثر بے نظیر'' کے نام سے اُردو نثر میں لکھا - انگریزی میں اس کا ترجمہ سی - ڈبلو - باؤڈلربیل نے کیا جو ۱۸۷۱ء میں کلکتہ سے شائع ہوا -۷۳ اس کے بعد ایم - ایچ کورٹ کا انگریزی ترجمہ ۱۸۸۹ء میں اور درینکنگ کا ترجمہ ۱۹۰۱ء میں کلکتہ سے شائع ہوئے -۷۴ نسروان جی مہروان جی آرام نے ۱۸۷۲ء میں ، رونق بنارسی نے ۱۸۷۹ء میں ، منشی فقیر محمد تیغ نے ۱۸۸۱ء میں ، ظریف نے بھی اسی زمانے میں اور حافظ محمد عبداللہ فتح پوری نے ۱۸۸۹ء میں سحرالبیان کو ڈرامے کی شکل دی -۷۵ ان سب سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ میر حسن نے مثنوی کی ایک ایسی روایت کو جنم دیا جس کے اثرات اُردو ادب پر گہرے پڑے - سحرالبیان کے فن میں جادو کا سا اثر ہے - یہ رنگ اپنی آفاقیت کی وجہ سے آج بھی جدید زمانے کے رجحانات و مذاق سے قریب تر ہے - میر حسن ۲۱۷۹ اشعار کی اس مثنوی سے اُردو ادب کی تاریخ میں ہمیشہ زندہ و باقی رہیں گے - اگلے باب میں ہم اس دور کے چند دوسرے قابلِ ذکر شعرا کا مطالعہ کریں گے - اٹھارویں صدی اب اپنے انجام کو پہنچ رہی ہے -

حواشی

۱- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۲ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء -

۲- ایضاً : ص ۵۳

۳- ۴- دیباچہ دیوان حسن : میر حسن ، ص ۲۳۳ ، مخطوطہ برٹش میوزیم ، لندن۔
۵- ایضاً -
۶- مجموعۂ نغز ; قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۰۲ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ع -
۷- مثنویات میر حسن : (دیباچہ) شیر علی افسوس ، ص ۱۷ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۴۵ع -
۸- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۵۳ - ۵۴ -
۹- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۶۹ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ع -
۱۰- رام بابو سکسینہ نے تاریخ ادب اُردو میں ، مرزا علی حسن مرتبِ غزلیاتِ حسن ، عبدالباری آسی ، حسرت موہانی اور احمد اللہ قادری مرتبِ رموز العارفین وغیرہ نے سالِ ولادت ۱۱۴۰ھ دیا ہے -
۱۱- محمود فاروق مصنف میر حسن اور خاندان کے دوسرے شعرا نے یہی سال ولادت دیا ہے -
۱۲- میر ضاحک دہلوی : مضمون از قاضی عبدالودود ، مطبوعہ طنز و ظرافت نمبر ، ص ۱۲۶ ، علی گڑھ میگزین ، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ -
۱۳- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، ص ۱۴۷ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پٹنہ ، بہار ۱۹۵۸ع -
۱۴- میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۲۰۱ تا ۲۰۴ ، لاہور ۱۹۵۹ع -
۱۵- ۱۶- کلیاتِ میر حسن : دیباچہ میر حسن ، ص ۲۴۲ - ۲۴۳ ، مخطوطہ برٹش میوزیم لندن ، مکتوبہ ۱۲۵۹ھ -
۱۷- دادِ سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید محمد اکرم ، مقدمہ ص ۱۸ ، مرکزِ تحقیقاتِ فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ع -
۱۸- این اورینٹل بایوگریفیکل ڈکشنری : ولیم ٹامس بیل ، ص ۱۴۱ ، ایڈیشن ۱۸۹۴ع -
۱۹- چہار گلزار شجاعی : ہرچرن داس (قلمی) نیشنل لائبریری کلکتہ ، ذخیرہ جادو ناتھ سرکار ، بحوالہ میر حسن — حیات اور ادبی خدمات ، از ڈاکٹر فضل حق ، ص ۹۵ ، دہلی ۱۹۷۵ع -
۲۰- مفتاح التواریخ : ص ۳۳۵ ، مطبع نولکشور ، کانپور ۱۸۶۷ع -

۲۱- این اورینٹل بایو گریفیکل ڈکشنری : ص ۳۸٦ -
۲۲- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۵۳ -
۲۳- دیباچہ دیوان میر حسن : ص ۲۴۲ ، مخطوطہ برٹش میوزیم لندن ، مکتوبہ ۱۲۵۹ھ -
۲۴- تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۲۳ ، مطبوعہ ''معاصر'' دائرہ ادب پٹنہ -
۲۵- مثنویات میر حسن : دیباچہ شیر علی افسوس ، ص ۱۷ - ۱۸ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۴۵ع -
۲٦- تذکرۂ شعرائے ہندی : میر حسن ، نسخہ ۱۱۸۸ھ ، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۱۷۲ ، اُردو پبلشرز ، لکھنؤ ۱۹۷۹ع -
۲۷- کلیاتِ میر حسن : مخطوطہ برٹش میوزیم ، ص ۲۴۳ -
۲۸- مثنویات میر حسن : دیباچہ شیر علی افسوس ، ص ۱٦ -
۲۹- خوش معرکۂ زیبا : سعادت خان ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ ، جلد اول ، ص ۱۴ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ع -
۳۰- کلیاتِ میر حسن : مخطوطہ برٹش میوزیم ، ص ۴ -
۳۱- ۳۲- تذکرۂ ہندی : ص ٦۹ -
۳۳- ریاض الفصحاء : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۳۰۷ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ع -
۳۴- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) : مرتّبہ مشفق خواجہ ، ص ۴۰ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ع -
۳۵- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۵۴ -
۳٦- اے کیٹالاگ اوف عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینو سکرپٹس ، ص ٦۰۹ کلکتہ ۱۸۵۴ع -
۳۷- کلیاتِ میر حسن : مقدمہ ص ۲۴۳ ، مخطوطہ برٹش میوزیم لندن -
۳۸- تذکرۂ شعرائے ہندی : میر حسن ، مرتّبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، اُردو پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۹ع -
۳۹- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتّبہ حبیب الرحمٰن خان شروانی ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۰ع -
۴۰- پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کے مطالعے میں میر حسن کا جو قلمی نسخہ رہا اس میں دس شعر اس سرخی کے تحت درج ہیں ـــــ ''فرد و اشعار

متفرقہ کہ در آتش سوختہ بودند ازاں جملہ بیاد آمد نوشتہ شد'' ــــ
اسلافِ میر انیس : مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۸۲ ، کتاب نگر ، لکھنؤ ۱۹۷۰ء -

۴۱- تذکرہ شعرائے ہندی : مقدمہ ص ۲۰ -
۴۲- اس بحث کے لیے دیکھیے دستور الفصاحت : مرتّبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۶۴ — ۶۹ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء -
۴۳- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۱۲۸ — ۱۴۵ -
۴۴- ایضاً : ص ۱۴۹ - ۴۵- ایضاً : ص ۱۱۴ -
۴۶- ایضاً : ص ۲۰۸ -
۴۷- نکات الشعرا : ص ۱ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء -
۴۸- مخزن نکات : ص ۳۳ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ء -
۴۹- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۱۷۶ - ۱۷۷ -
۵۰- ایضاً : ص ۱۵۰ - ۵۱- ایضاً : ص ۱۳۸ -
۵۲- ایضاً : ص ۱۰۲ — ۱۰۳ -
۵۳- کلیاتِ میر حسن : ص ۲۴۳ ، مخطوطہ برٹش میوزیم لندن -
۵۴- دستور الفصاحت : سید احمد علی یکتا ، مرتّبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۵۱ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء -
۵۵- مثنویاتِ حسن : جلد اول ، مرتّبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ء - اس مجموعے میں سحرالبیان کے علاوہ باقی دوسری گیارہ مثنویاں شامل ہیں -
۵۶- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۵۴ -
۵۷- اُردو کی تین مثنویاں : ڈاکٹر خان رشید ، ص ۲۸ ، اُردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۰ء -
۵۸- اُردو مثنوی شمالی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۳۰۵ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۶۹ء -
۵۹- مثنوی مہر و ماہ : جمالی دہلوی ، مرتّبہ سید حسام الدین راشدی ، ص ۱۰۴ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ، ایران و پاکستان ۱۹۷۴ء -
۶۰- میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۴۹۱ -
۶۱- ایضاً : ص ۴۹۲ -
۶۲- اُردو کی تین مثنویاں : ص ۲۹ -

۶۳- ایضاً : ص ۳۰ -
۶۴- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۱۱۸ — ۱۲۰ -
۶۵- دریائے لطافت : انشاء اللہ خاں انشا : ص ۲۴۰ ، الناظر پریس لکھنؤ ، ۱۹۱۶ء -
۶۶- مثنویات میر حسن : ص ۶۱ - ۶۲ ، نولکشور پریس ، لکھنؤ ۱۹۴۴ء -
۶۷- ایضاً : ص ۱۲۶ — ۱۳۱ -
۶۸- شفیق اورنگ آبادی کی ایک نایاب مثنوی : افسر صدیقی امروہوی ، ص ۴۷ — ۶۳ ، ماہنامہ قومی زبان ، کراچی ، اگست ۱۹۶۸ء -
۶۹- مجموعۂ لغز : قدرت اللہ قاسم (جلد دوم) ص ۱۸۰ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ء -
۷۰- میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۵۳۸ -
۷۱- لکھنؤ کے چند نامور شعرا : ڈاکٹر سید سلیمان حسن ، ص ۱۹ اور ص ۳۳ — ۳۷ ، لکھنؤ ۱۹۷۳ء -
۷۲- میر حسن اور ان کا زمانہ : ص ۵۵۵ -
۷۳- اُردو مثنویاں : ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ، ص ۲۱۶ ، مکتبۂ جامعہ ، دہلی ۱۹۶۲ء -
۷۴- میر حسن اور ان کا زمانہ : ص ۴۳۳ -
۷۵- آرام کے ڈرامے : مرتبہ امتیاز علی تاج (جلد دوم) ، ص ۷ - ۸ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۹ء -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۸۱۹ ''اصل این ابن میر غلام حسین ابن میر عزیز اللہ ابن میر برات اللہ ابن میر امامی موسوی از شاہجہان آباد است ۔''

ص ۸۱۹ ''این عاجز سخن را سررشتۂ شاعری اجدادی است نہ امروزی ۔''

ص ۸۲۰ ''در عشرہ محرم رحلت اوست عمرش از شصت متجاوز خواہد بود ۔''

ص ۸۲۰ ''غرض چوں از گردش روزگار بہ لکھنؤ رسیدم رباعی گفتم بزبان فارسی کہ شیخ صاحب نور اللہ مرقدہ از زبان حضرت قبلہ گاہی ایدّ اللہ عاطفتہ شنیدہ بحق۔ این عاصی دعائے فرمود و شاید این نتیجہ دعائے آن بزرگ عالی قدر باشد کہ توفیق سخن یافتم ۔''

ص ۸۲۱ ''چهارم میر محمد تقی ، همشیره زادۀ شیخ سراج الدین علی خان آرزو که سراجِ محفلِ شعرا بود از صرصر زمانه خاموش گردیده نور الله مرقده ، که تخلص میر دارند ـ''

ص ۸۲۱ ''آرزو به همراه سالار جنگ برادر نجم الدوله در سال ۱۱۶۸ھ به لکهنؤ رسید و در این شهر از نواب شجاع الدوله حقوق دریافت کرد ـ''

ص ۸۲۱ ''تاریخ بیست و دوم ذی الحجه سنه مذکور در بلدۀ لکهنؤ تعلقه نواب صفدر جنگ رسید و در حویلی راجه نول رائے قیام ورزید ـ چون خبرِ بیماریِ نواب صفدر جنگ بهادر در راه مشهور شده بود و از رسیدن لکهنؤ بعد از دو روز از بنگله فیض آباد که متصل اوده ست در لکهنؤ شائع شد که نواب صفدر جنگ بهادر از عالمِ فانی به عالمِ جاودانی رحلت نمود ـ''

ص ۸۲۳ ''وقتے که غزلِ خود را پیش اوشان می خوانم از راه شفقت گاه و بیگاه اگر غلطی احیاناً می‌افتد خبردار می کنند ـ حق تعالیٰ بسیار سلامت دارد ـ''

ص ۸۲۳ ''طرز سخن ایشان کاهی از من سرانجام نه شد ـ''

ص ۸۲۶ ''فقیر دریں مدت قریب هفت هشت هزار بیت گفته باشد و یک ترکیب بند و یک رموز العارفین گفته است که مقبول دلها و مشهور شده است ـ''

ص ۸۲۹ ''احوال این بزرگوار در تذکرۀ فارسی مسطور است ـ''

ص ۸۲۹ ''احوال او در تذکره خان آرزو مسطور است ـ''

ص ۸۳۱ ''خوش هم عریانی ناموزون ست چرا که میم با را چنان چسپیده است که عین چون چشمِ غزال از میان رم کرده است و این سخت عیب است ـ''

ص ۸۳۱ ''در قصیده و هجو یدِ بیضا دارد ـ''

ص ۸۳۱ ''از غزلیات که بسیار به انداز و طرز ازو می تراود بلکه گرم بازاری او همین است ـ''

ص ۸۳۱-۳۲ ''باوجود این زور و قوت شاعری نمک در کلام نیافته بنابریں اشعارش اشتهار لیافت ـ''

ص ۸۳۲ ''پوچ و بے معنیٰ و ناموزون می گوید ـ''

ص ۸۳۲ ''فکرش سرسری است -''

ص ۸۳۲ ''اگرچہ ریختہ در دکن است چون ازانجا یک شاعرِ مربوط بر نخواستہ لهٰذا شروع بنام آنها نکرده -''

ص ۸۳۲ ''ہرچند اکثر الفاظ غیر مانوس . . . مستعمل ایشان است لیکن چون موافق زبان دکھن راست درست است -''

ص ۸۳۲ ''چون بنیاد ریختہ اول از زبان دکن است بنابریں صاحبِ سخنانِ ایں فن و معنی شناسانِ مغزِ سخن طرز زبان ہر دیار را معیوب نمی دانند و پیروی معانی می کنند -''

ص ۸۳۲ ''این نہ دانست کہ در نظر صورت شناسان معنی متبنی و فرزند پوشیده نہ می ماند - مثل ہندی مشہور است -''

ص ۸۴۴ ''رموز العارفین گفتہ است کہ مقبولِ دلها گردیده ، مشہور شده است -''

ص ۸۵۸ ''مثنویِ او (فضائل علی خان) بسیار مشہور است . . . بسے دُرہائے معانی درو سفتہ . . . قریب پانصد بیت گفتہ است -''

ص ۸۵۸ ''میر حسن مرحوم ریختہ گو قصہٗ بے نظیر و بدر منیر را در ہمیں وزن موزون کرده است -''

• • •

آٹھواں باب

دوسرے شعرا

دہلی کے جن شاعروں نے لکھنؤ کی نئی ابھرتی ہوئی تہذیب کی ترجمانی کے لیے ، اُردو شاعری کو ایک نیا طرز دے کر لکھنؤ کے نئے شعرا کو راستہ دکھایا ان میں میر سوز کے علاوہ جعفر علی حسرت کا نام خاص اہمیت رکھتا ہے ۔ لکھنؤ میں ان کے شاگردوں کی کثرت کی وجہ بھی یہی تھی ۔ مبتلا نے لکھا ہے کہ ''اس شہر کے اکثر نئے لکھنے والے اس کے شاگرد ہیں ۔''[1] حسرت کے کلیات میں دہلوی روایت ، لکھنوی تہذیب کے نئے رجحانات کے سامنے سپر ڈالتی ہوئی محسوس ہوتی ہے ۔ آج کلامِ حسرت میں کوئی خاص بات نظر نہیں آتی لیکن اگر آئندہ دور کی لکھنوی شاعری کو ذہن سے نکال کر کلیاتِ حسرت کا مطالعہ کریں تو ہمیں اس میں ایک نیا پن دکھائی دیتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ حسرت کے ہاں میر ، سودا اور درد کی روایت کا رنگ بدل رہا ہے ۔ یہ رنگ پورے طور پر حسرت کے ہاں بدلتا نہیں ہے لیکن تبدیلی کا واضح احساس دلاتا ہے ۔ حسرت اور سوز اپنے رنگِ سخن سے معاملہ بندی کی شاعری کو ابھارتے ہیں جسے حسرت کے شاگرد قلندر بخش جرأت آگے بڑھا کر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کر دیتے ہیں ۔ جرأت کو لوگ یاد رکھتے ہیں اور حسرت و سوز کو بھول جاتے ہیں ۔ شاعری کے عام قاری کے لیے تو یہ بات اہم ہے کہ کون سا رنگ کس شاعر کے ہاں ابھرا اور اس کی ذات کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ گیا لیکن ادب کے مؤرخ کے لیے یہ بات بھی اہم ہے کہ یہ رنگ کن کن رنگوں سے مل کر بنا ہے اور کس طرح نکھرتا ہوا کس شاعر کے ہاں مکمل ہوا ہے ۔ سوز کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ حسرت نے بھی یہی کام کیا اور اسی لیے انھیں ایک رجحان بنانے والے کی حیثیت سے تاریخِ ادب میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔ ان کی شاعری کا ست نئی نسل کے شعرا پی چکے ہیں لیکن بچے کو دودھ پلانے والی ماں یا دایہ کی اہمیت دودھ پینے والے کے لیے ہمیشہ رہتی ہے ۔

جعفر علی حسرت (م ۱۲۰۶ھ/ ۹۲ - ۱۷۹۱ع) دلی میں پیدا ہوئے اور یہیں پلے بڑھے - ان کے والد ابوالخیر عطار تھے -[۲] احمد شاہ ابدالی نے ، اپنی شکست کا بدلہ لینے کے لیے ، ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ع میں دلی پر حملہ کرکے جب اسے تہ و بالا کیا تو وہاں کے باشندے ایک بار پھر اپنا گھر در چھوڑ کر ہجرت کرنے لگے - ''کلیات ِ حسرت'' میں ایک مخمس ''در احوال ِ شاہ جہاں آباد'' ملتا ہے جس میں ابدالی کے حملے اور دہلی کی تباہی کو موضوع ِ سخن بنایا ہے - اس مخمس سے معلوم ہوتا ہے کہ حسرت اس سانحہ کے عینی شاہد تھے - مخمس میں ان کے دل کی آواز اور روح کا کرب شامل ہے - اسی زمانے میں وہ اپنے والد کے ہمراہ لکھنؤ پہنچے جہاں اکبری دروازے کے متصل ان کے والد نے عطار کی دوکان کھول لی -[۳] اس وقت اودھ کا دارالحکومت لکھنؤ تھا اور شجاع الدولہ کی وزارت قائم تھی - جعفر علی حسرت کب پیدا ہوئے ، اس کا تعین مشکل ہے - کسی نے قرائن سے ۱۱۵۰ھ/ ۳۸ - ۱۷۳۷ع ان کا سال ِ ولادت مقرر کیا ہے -[۴] کسی نے ۱۱۵۵ھ/ ۴۳ - ۱۷۴۲ع کے لگ بھگ مقرر کیا ہے[۵] اور کسی نے ۱۱۴۷ھ/۳۵ - ۱۷۳۴ع مقرر کیا ہے -[۶] ۱۱۴۷ھ اس لیے زیادہ قرین ِ قیاس ہے کہ احمد شاہ ابدالی کے حملے اور مخمس ''در احوال ِ شاہ جہاں آباد'' لکھتے وقت حسرت کی عمر تقریباً ۲۳ سال قیاس کی جا سکتی ہے -

دہلی میں رواج ِ زمانہ کے مطابق حسرت نے علوم ِ مروجہ حاصل کیے - علم ِ عروض و قوافی مرزا فاخر مکین (م محرم ۱۲۲۱ھ/ اپریل ۱۸۰۶ع) سے پڑھے -[۸] شاہ کمال نے لکھا ہے کہ وہ ''تمام علوم ِ میں صاحب ِ فضل و کمال ہے خاص طور پر حکمت اور فن ِ شاعری میں -''[۹] ان کے کلیات کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ نہ صرف فارسی بلکہ عربی پر بھی قدرت رکھتے تھے- دیوان ِ اول کی پہلی غزل کے چار مصرعے ہی عربی میں ہیں - بچپن سے ریختہ گوئی کی طرف طبیعت مائل تھی -[۱۰] دہلی میں رائے سرب سنگھ دیوانہ کے شاگرد ہوئے لیکن جب لکھنؤ میں ان کی شاعری کا ڈنکا بجا تو ان کی شاگردی سے منحرف ہوگئے - میر حسن نے لکھا ہے کہ ''مدت تک رائے سرب سنگھ سے اصلاح لی ہے مگر اب منحرف ہے -''[۱۱] تذکرہ ''نکات الشعرا'' ، ''ریختہ گویاں'' اور ''مخزن ِ نکات'' میں ، میر حسن کی طرح ، جعفر علی حسرت کا بھی کوئی ذکر نہیں ملتا جس سے واضح ہوتا ہے کہ ان کی شاعری کی شہرت لکھنؤ جا کر ہوئی - ۱۱۷۹ھ (۶۶ - ۱۷۶۵ع) میں شجاع الدولہ اپنا دارالحکومت لکھنؤ سے فیض آباد لے گئے -

اس وقت تک حسرت شاعر کی حیثیت سے مشہور ہو چکے تھے اور عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے ۔ کچھ عرصے بعد حسرت بھی لکھنؤ سے فیض آباد آ گئے اور اکیاون اشعار کا ایک قصیدہ، جو ان کے کلیات میں موجود ہے، شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کیا جس میں فیض آباد آنے کی خواہش کا اظہار بھی کیا ہے :

دل میں حسرت مرے ایک عمر سے تھی سو بارے
شکر اللہ کہ اب مجھ کو یہاں لایا فلک

اس وقت تک سودا فرخ آباد سے فیض آباد نہیں پہنچے تھے ۔ شجاع الدولہ سے حسرت کے متوسل ہونے کا کوئی ثبوت نہیں ملتا ۔ اس زمانے میں حسن علی خاں یاس، جو نوابِ عالیہ کے متوسلانِ قریبہ میں سے تھے، حسرت سے مشورۂ سخن کرتے تھے ۔[12] شجاع الدولہ کی وفات کے بعد جب آصف الدولہ نے لکھنؤ کو اپنا مستقر بنا لیا تو حسرت بھی لکھنؤ آ گئے اور آصف الدولہ کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا ۔ یہاں بھی وہ آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ نہیں ہوئے بلکہ نواب محبت خاں محبت ہی سے بحیثیت استاد منسلک رہے ۔ آصف الدولہ کے ہاں سے، پابندی کے ساتھ، وظیفہ نہ ملنے پر جب محبت خاں محبت داد رسی کے لیے کلکتہ گئے تو حسرت نے ایک قصیدہ لکھا جس میں محبت خاں سے اپنی عقیدت و محبت اور دوری و مہجوری کو موضوعِ سخن بنایا ۔ یہ قصیدہ بھی کلیاتِ حسرت میں موجود ہے ۔ ۱۱۹۸ھ/۸۴ - ۱۷۸۳ع میں مرزا جہاندار شاہ لکھنؤ آئے اور ۱۲۰۰ھ/۱۷۸۶ع کے آخر میں بنارس چلے گئے تو کچھ مدت حسرت جہاندار شاہ کے بھی ملازم رہے ۔[13] لیکن اسی اثناء میں حسرت کے والد کی وفات ہوگئی اور وہ مرزا جہاندار شاہ کی ملازمت چھوڑ کر والد کی دوکان پر آ بیٹھے جہاں کسی بزرگ کی صحبت کا یہ اثر ہوا کہ انھوں نے لباسِ دنیا ترک کرکے گوشہ نشینی اختیار کر لی ۔[14] شاہ کمال نے لکھا ہے کہ مرشد نے ان کا نام مقصود علی رکھ دیا تھا اور درویشی اختیار کرنے کا واقعہ مرنے سے چار سال قبل پیش آیا ۔[15] حسرت کی وفات ۱۲۰۶ھ (۹۲ - ۱۷۹۱ع) میں ہوئی ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ۱۲۰۲ھ/ ۸۸ - ۱۷۸۷ع میں انھوں نے گوشہ نشینی اختیار کی ۔ حسرت کی وفات پر ان کے شاگردِ رشید قلندر بخش جرأت نے دو رباعیاں لکھیں جن سے سالِ وفات

۱۲۰۶ھ برآمد ہوتا ہے ۔ف

۱۱۸۵ھ (۲۷ - ۱۷۷۱ع) کے لگ بھگ جب سودا فرخ آباد سے فیض آباد آئے تو حسرت کی شاعری و استادی کی ہر طرف دھوم تھی ۔ ان کے شاگرد لکھنؤ و فیض آباد میں پھیلے ہوئے تھے اور اتنی تعداد میں تھے کہ حسرت خود بھی ان کو نہیں پہچانتے تھے ۔[۱۶] سودا کے آتے ہی جب حسرت کی شاعری اور مقبولیت کا سورج گہنانے لگا تو انھوں نے سودا کے کلام پر اعتراضات شروع کیے ۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ''طنطنۂ شاعری اور معلوماتِ فن کی وجہ سے ، جو اسے حاصل ہے ، سلطان الشعرا سے بھی مقابلہ کرنا چاہتا ہے ۔''[۱۷] سعادت خاں ناصر نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''جب دور دور مرزا رفیع السودا چہار دانگِ ہند میں بلند اور کمر شکنِ ہر خود پسند ہوا اس نے بازار کو اپنے ٹھنڈا دیکھا اور مرزا رفیع پر پست حوصلگی سے معترض ہونے لگا ۔''[۱۸] اسی زمانے میں سودا نے شجاع الدولہ کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا جس کے اس شعر پر :

نورِ خورشید ہو شب گھر سے فلک کے زائل
نورِ معنی سے مری بیت کے ، ہے دور زوال

حسرت نے یہ اعتراض کیا کہ ''نور خورشید کا شب کو زائل نہیں ہوتا ۔''[۱۹] جب بات بہت بڑھی تو نواب تفضل حسین خاں علامہ حکم بنے اور حسرت و سودا نے اپنے اپنے دلائل ان کے سامنے پیش کیے ۔ نواب نے دلائل سن کر فیصلہ سودا

ف ۔ دونوں قطعوں سے مختلف سنہ برآمد ہوتے ہیں ۔ ایک قطعے کے اس مصرع ''می گفت کہ خسرو زمین مرد'' کے آخری تین لفظوں سے ۱۲۱۷ھ نکلتے ہیں ۔ اگر ''خسرو زمن مرد'' پڑھا جائے تو ۱۲۰۷ھ بنتے ہیں ۔ (کلیاتِ جرأت : مرتبہ اقتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۲۲۴ ، نیپلز ، اطالیہ ، ۱۹۷۱ع) لیکن اُس قطعے کے پیشِ نظر جس سے ۱۲۰۶ھ برآمد ہوتے ہیں (دیکھیے کلیاتِ جرأت : مرتبہ اقتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۲۱۱) یہ قطعہ ناقابلِ اعتبار ہو جاتا ہے ۔ مشفق خواجہ نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''۱۲۰۶ھ کے حق میں اتنے قوی دلائل ہیں کہ اس قطعے کو نظرانداز کیا جا سکتا ہے ۔'' (اُردو نامہ کراچی ، شمارہ ۵۰ ، ص ۱۳۸) ۔ شاہ کمال نے مجمع الانتخاب (تین تذکرے : ص ۹۷) میں لکھا ہے کہ ''عرصہ دوازدہ سال می شود کہ از قضائے الٰہی انتقال فرمودہ ، چنانچہ رباعی میاں جرأت صاحب بماتم ابں بزرگ وار ہماں زماں گفتہ بودند ۔'' مجمع الانتخاب ۱۲۱۸ھ میں مکمل ہوا اور اس سے بھی ۱۲۰۶ھ میں حسرت کی وفات کی تصدیق ہوتی ہے ۔ (ج - ج)

کے حق میں دیا اور کہا کہ ''نور خورشید کا زائل ہونا تاریکیِ شب سے ظاہر اور ثابت اور فروغِ کوکب اس پر حجت ہے۔''۲۰ اس سے تعلقات میں اور گرہ پڑ گئی اور حسرت نے جب ''قصیدہ در مدح امام علی موسی رضا'' لکھا تو اس میں بھی سودا پر اعتراض کرتے ہوئے اسی بات کو دہرایا۔ اس قصیدے میں سودا کے علاوہ نواب تفضل حسین خاں کے فیصلے کی طرف بھی واضح اشارے موجود ہیں۔۲۱ سودا نے حضرت علی موسی رضا کی مدح میں قصیدہ لکھتے ہوئے حسرت اور ان کے استاد مرزا فاخر مکین پر بغیر نام لیے اعتراضات کیے۔۲۲ سودا سوز کے نام سے ایک ہجویہ رباعی کہہ چکے تھے، جس کا ذکر ہم سوز کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ اسی زمانے میں سودا نے حسرت کی اس غزل پر

جوں برق کہ چمکے تری شمشیر ہوا پر
سب مرغ ہوا جیسے ہوئے سیر ہوا پر۲۳

ایک غزل کہی جس میں عطاری کی رعایت سے دواؤں کے نام اور مضمون باندھے گئے تھے اور مقطع میں براہِ راست حسرت پر یوں چوٹ کی تھی:

حسرت ہے لٹورا سا مرے سامنے سودا
سیمرغ کو جب میں نے کیا زیر ہوا پر

حسرت نے بھی طب کی رعایت سے دو ہجویہ رباعیاں۲۴ کہیں اور ان میں سودا پر چوٹیں کیں:

باجی میانے پہ چڑھ کے اب کہتا ہے
خلقت سے سنور رتبہ مرا بالا ہے
شاعر کہتے ہیں خایہ پر ہے میانہ
جا فصد کھلا بھڑوے تجھے سودا ہے

اس بنگلے میں باجی جو کبھی آ نکلے
جتنے شاعر ہیں اون سے غوغا نکلے
سودائی ہے ہجو کا دوں ایسا جلاب
جو کالڈ کی راہ اوس کا سودا نکلے

لیکن سودا قصیدے اور ہجو کے بادشاہ تھے۔ ان کے سامنے حسرت نہ ٹھہر سکے اور دیکھتے ہی دیکھتے سودا اودھ کی ادبی فضا پر چھا گئے۔

حسرت کی دو تصانیف ہیں۔ ایک ''کلیاتِ حسرت'' اور دوسری مثنوی ''طوطی نامہ''۔ ''کلیات حسرت'' کم و بیش جملہ اصنافِ سخن پر مشتمل ہے۔ اس

میں دو دیوان غزلیات کے ہیں۔ پہلا دیوان ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ء میں مکمل و مرتب ہوا۔ حسرت نے خود اس کی تاریخ لکھی جس کے آخری مصرع ''کل طے یہ ہوا تمام باب صنعت'' سے ۱۱۹۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ دوسرے دیوان میں ۱۱۹۲ھ/ ۱۷۷۸ء سے وفات تک کا کلام شامل ہے لیکن اس پر کوئی قطعۂ تاریخ درج نہیں ہے۔ کلیات میں ایک دیوانِ رباعیات بھی شامل ہے جسے مختلف فصلوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر فصل پر عنوان دیا گیا ہے اور ہر فصل میں مختلف عنوانات کے تحت رباعیاں کہی گئی ہیں۔ اس میں ایک فصل ''در شہرآشوب'' ہے جس میں فارسی روایت کے مطابق مختلف پیشہ ور طبقوں کے لڑکوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ایک فصل میں مختلف صنائع کو مختلف رباعیات میں استعمال کیا گیا ہے۔ مشکل ہی سے کوئی صنعت ایسی ہوگی جو استعمال میں نہ آئی ہو۔ فنِ شعر کے نقطۂ نظر سے یہ فصل اہم ہے۔ ان کے علاوہ ۸ قصیدے ہیں جن میں پانچ حمد، نعت و منقبت میں ہیں اور تین شجاع الدولہ، آصف الدولہ اور نواب محبت خاں محبت کی مدح میں لکھے گئے ہیں۔ ۱۱ مخمس، ایک واسوز اور ایک مخمس ''در احوالِ شاہ جہاں آباد'' ہے۔ مخمس میں حسرت نے احمد شاہ ابدالی کے حملے کے بعد دہلی اور اہلِ دہلی کی حالت کو بیان کیا ہے۔ لکھا ہے کہ افغانوں کے ظلم سے دلی ایسی برباد ہوگئی ہے جیسے بادِ خزاں سے چمن کی حالت ہو جاتی ہے۔ باغ ویران اور نہریں خشک ہیں۔ چاروں طرف ٹوٹے ستون اور محراب پڑے ہیں۔ بربادی کی وجہ سے جگہوں کو پہچاننا مشکل ہو گیا ہے۔ شہر اب اہلِ کمال اور اہلِ ہنر سے خالی ہو گیا ہے۔ وزیر الممالک عماد الملک نے دیوانِ خاص کی چھت کی چاندی اتروا کر ٹکسال بھیج دی ہے۔ خواجہ سرا فاقے کر رہے ہیں۔ شاعر، پیر، سوداگر، سپاہی سب تباہ حال ہیں۔ چور اچکّوں کی بن آئی ہے۔ سارا معاشرہ اخلاقی گراوٹ کا شکار ہے۔ حسرت نے لکھا ہے کہ یہ تباہی معاشرے کی بداعمالیوں کی وجہ سے آئی ہے ع ''ہمارے آگے یہ آئے ہمارے ہی اعمال''۔ حاتم، ناجی، سودا، میر اور قائم کے شہر آشوبوں کی طرح حسرت کا یہ شہر آشوب بھی تاریخی اہمیت کا حامل ہے۔ حسرت کے قصیدوں میں وہ علویت و شکوہ نہیں ہے جو سودا کے قصیدوں کی جان ہے۔ ان کے کلیات کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ان کی شاعری فنی اعتبار سے قابلِ ذکر ہونے کے باوجود بے رس ہے۔ ان ساری اصنافِ سخن میں جن اصناف پر نظر ٹھہرتی ہے وہ غزل اور مثنوی ہیں۔

حسرت کی دوسری قابلِ ذکر تصنیف مثنوی ''طوطی نامہ'' ہے۔ بعض

اہل علم کا خیال ہے کہ یہ مثنوی جعفر علی حسرت کی نہیں بلکہ میر محمد حیات (ہیبت قلی خاں) حسرت عظیم آبادی کی ہے، لیکن یہ خیال اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ مثنوی حسرت عظیم آبادی کے دیوان میں شامل نہیں ہے۔ اسپرنگر نے اپنی وضاحتی فہرست[25] میں اسے جعفر علی حسرت ہی کی تصنیف بتایا ہے۔ گارساں دتاسی نے ''تاریخ ادب ہندوستانی''[26] کے دوسرے ایڈیشن میں اپنی پچھلی غلطی (کہ میر محمد حیات حسرت کی تصنیف ہے) کو خود درست کرکے اسے جعفر علی حسرت کی ہی تصنیف بتایا ہے۔ اگر یہ مثنوی کلیات جعفر علی حسرت کے اکثر مخطوطوں میں شامل نہیں ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ مثنوی "سحر البیان" کی مقبولیت کے فوراً بعد لکھی گئی ہے۔ سحر البیان ۱۱۹۹ھ/ ۸۵ - ۱۷۸۴ء میں مکمل ہوئی۔ محرم ۱۲۰۱ھ/۱۷۸۶ء میں میر حسن نے وفات پائی۔ ۱۲۰۰ھ/۸۶ - ۱۷۸۵ء میں حسرت مرزا جہاندار شاہ کے ملازم تھے۔ اسی سال جہاندار شاہ لکھنؤ سے بنارس چلے گئے۔ ان کے بنارس جانے سے پہلے جب حسرت کے والد کا انتقال ہوا تو انھوں نے جہاندار شاہ کی ملازمت چھوڑ دی اور اپنے والد کی دوکان پر آ بیٹھے۔ مرنے سے چار سال پہلے یعنی ۱۲۰۲ھ/ ۸۸ - ۱۷۸۷ء میں انھوں نے ترک دنیا کرکے درویشی اختیار کر لی۔ گویا یہ مثنوی ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۲ھ/۸۷ – ۱۷۸۵ء کے درمیان لکھی گئی۔ اسی سال وہ گوشہ نشین ہوگئے اور یہ مثنوی ان کے کلیات میں شامل نہ ہو سکی۔ اس وقت حسرت اپنی شہرت و اُستادی کی اس منزل پر تھے کہ حسرت سے ذہن صرف جعفر علی حسرت ہی کی طرف جا سکتا تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے نسخے مکتوبہ ۹ ربیع الثانی ۱۲۱۶ھ[27] میں بھی صرف حسرت تخلص ملتا ہے۔ انجمن ترقی اُردو پاکستان کے مخطوطے میں بھی "میاں حسرت صاحب مغفور" کے الفاظ ترقیمے میں ملتے ہیں۔[28] اس سلسلے میں مشفق خواجہ کی دلیل یہ ہے کہ حسرت کے نام کے ساتھ ''میاں'' کا لفظ، جو انجمن کے نسخے میں ہے، جعفر علی حسرت کے نام کے ساتھ تو ملتا ہے لیکن میر محمد حیات حسرت کے نام کے ساتھ نہیں ملتا۔[29] ان وجوہات کی بنا پر ''طوطی نامہ'' بلا شبہ جعفر علی حسرت ہی کی تصنیف ہے۔

طوطی نامہ تقریباً ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل مثنوی ہے جس میں راجہ انند کے بیٹے طوطی اور بھیلوں کے راجہ دھنی کی بیٹی شکر پارا کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔ طوطی شکر پارا کی تصویر دیکھ کر اس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ طوطی کی حالت زار دیکھ کر اُستاد رام چند، راجہ انند سے

سفارش کرتا ہے کہ شادی کا پیغام بھیجا جائے ۔ برہمن انوپ ، جو شکرپارا کی تصویر بنا کر لایا تھا ، پیغام لے کر جاتا ہے لیکن راجہ دھنی ناراض ہو کر جواب میں تیر کمان بھجوا دیتا ہے ۔ انوپ وہاں سے روانہ ہوتا ہے تو وزیر کی بیٹی امرت اسے اپنے گھر لے جاتی ہے اور شکرپارا کو بھی وہیں بلوا لیتی ہے ۔ شکرپارا بھی ، طوطی کی باتیں معلوم کرکے ، اس پر عاشق ہو جاتی ہے ۔ ادھر انوپ اور امرت بھی ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں ۔ واپس آ کر انوپ ، راجہ انند کو سب کچھ بتاتا ہے ۔ راجہ انند فوج لے کر راجہ دھنی پر حملہ کرتا ہے اور شکست دے کر پھر شادی کا پیغام دیتا ہے ۔ راجہ دھنی اس شرط پر راضی ہوتا ہے کہ وہ طوطی کو گھر داماد رکھے گا ۔ راجہ انند اس بات کو مان لیتا ہے اور دونوں کی شادی ہو جاتی ہے ۔ چند روز بعد کالا بھیل ، راجہ دھنی کے کہنے سے ، طوطی کو ہلاک کر دیتا ہے ۔ غمزدہ شکرپارا یہ سوچ کر کہ شاید طوطی کایا پلٹ کرکے کسی اور جسم میں چلا گیا ہو ، اس کی لاش کو ایک صندوق میں چھپا دیتی ہے ۔ ایک دن باغ میں ایک طوطا درخت پر آ کر بیٹھتا ہے اور اسے اپنی مینا کی کہانی سناتا ہے جو دراصل شکرپارا کی آپ بیتی تھی ۔ شکرپارا طوطے کو بتاتی ہے کہ اس کے شوہر کی لاش محفوظ ہے ۔ دوسرے دن طوطا آیا تو شہزادی نے اسے وہ لاش دکھائی ۔ طوطے کی روح کایا پلٹ کے ذریعے فوراً شہزادے کے جسم میں داخل ہو گئی ۔ طوطی زندہ ہو گیا اور وہ دونوں وہاں سے بھاگ نکلے ۔ راستے میں جب وہ تھک کر بے خبر سو رہے تھے ، ایک شہزادہ شکرپارا کو چپکے سے اُٹھا کر طلسمات کی سرزمین میں لے گیا ۔ طوطی کی آنکھ کھلی تو وہ گھوڑوں کے سموں کے نشانوں پر چلتا چلتا ایک دریا پر پہنچا ۔ دریا چڑھا ہوا تھا اور اسے پار کرنا مشکل تھا ۔ وہ وہیں جوگی بن کر بیٹھ گیا ۔ ایک دن ایک ہرن اور ہرنی وہاں آئے ۔ کچھ دیر بعد ہرن جوگی بن گیا اور ہرنی پری بن گئی ۔ انہوں نے طوطی کو سمجھایا کہ عقلمند لوگ عورت کے پیچھے نہیں بھاگتے لیکن طوطی نے کہا کہ پانچوں اُنگلیاں ایک سی نہیں ہوتیں ۔ انہوں نے پھر روپ بدلا اور اب طوطی کیا دیکھتا ہے کہ سامنے استاد رام چند اور امرت کھڑے ہیں ۔ انہوں نے بتایا کہ ہمیں طوطے نے خبر دی تھی کہ دریا پار کانورو دیس میں شکرپارا ہرمز کی قید میں ہے ۔ ہم انگوٹھی کے زور سے واپس آئے ہیں ۔ وہاں تو پرندہ بھی پر نہیں مار سکتا اور ہرمز کی بہن لال نے شکرپارا کو بہن بنا لیا ہے ۔ یہ کہہ کر رام چند نے اپنی انگوٹھی طوطی کو دی اور کہا کہ اس پر کوئی سحر اثر نہیں کرے گا ۔ تو جا اس طلسم

کی فتح تیرے مقدر میں ہے ۔ سب گنج و مال تجھ کو ملے گا اور ہرمز کی بہن لال میں لوں گا ۔ شہزادہ روانہ ہوا اور انگوٹھی کے ذریعے مہمات سر کرتا محل کے اندر پہنچ گیا ۔ لال نے اسے غسل دیا اور اپنی اداؤں سے اسے لبھا لیا ۔ اتنے میں امرت وہاں پہنچ گئی اور کہا ''تم لال کے چاؤ میں آ گئے ۔ جلدی سے انگوٹھی پر نگاہ کرو ورنہ تباہ ہو جاؤ گے ۔ شہزادے نے انگوٹھی کو دیکھا اور ہدایت کے مطابق سرخ رنگ کے پیڑ کو جڑ سے اکھاڑ دیا ۔ جیسے ہی پیڑ اکھڑا ایک دیو برآمد ہوا اور منہ پھاڑ کر طوطی کی طرف بڑھا ۔ طوطی نے انگوٹھی اس کے منہ میں ڈال کر اسے جلا کر بھسم کر دیا ۔ یہ دراصل ہرمز تھا ۔ ہرمز کے مرتے ہی لال پری اکیلی رہ گئی ۔ لال پری نے اپنے بھائی ہرمز کی موت کا بدلہ لینے کے لیے سحر کی آگ روشن کی اور طوطی کو مار کر ایک ارتھی پر لٹا دیا ۔ شکرپارا نے پوچھا کہ یہ کس کی لاش ہے تو اس نے کہا یہ طوطی کی لاش ہے جسے کسی نے مار دیا ہے ۔ یہ سن کر وہ ستی کے لیے تیار ہونے لگی کہ اتنے میں ایک جوگی آیا اور ''باطل السحر'' پڑھ کر اسے زندہ کر دیا ۔ لال منانے میں آ گئی اور کچھ دیر بعد جوگی سے کہا یہ ہنر مجھے بھی سکھا دو ۔ جوگی نے (جو دراصل رام چند تھا) جواب دیا ہاں ، جب تم میرے گھر آؤ گی ۔ اس کے بعد جو کچھ انگوٹھی پر لکھا آتا رہا یہ لوگ وہی کرتے رہے ۔ طلسم فتح ہو گیا اور سارا گنج و اسباب ان کے ہاتھ آ گیا ۔ بت اور مورتیاں انسان بن گئیں اور رام چند کے براتی بن کر لال کو بیاہنے چلے ۔ اس کے بعد شکرپارا طوطی کو لے کر راجہ انند کے شہر پہنچی اور ہر طرف خوشی کے شادیانے بجنے لگے ۔ اس کہانی میں کئی ذیلی قصے ہیں ۔ کئی مہمات ہیں اور نئی نئی پیچیدگیوں سے کہانی میں دلچسپی کو برقرار رکھا گیا ہے ۔

طوطی نامہ کو پڑھتے ہوئے بار بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ مثنوی سحر البیان کی مقبولیت کو دیکھ کر جعفر علی حسرت کو اس مثنوی کے لکھنے کا خیال پیدا ہوا ۔ اس مثنوی کے عام مزاج اور موضوعات پر سحر البیان کا اثر بہت واضح ہے ۔ مثلاً میر حسن نے اپنی مثنوی سحر البیان کے ہر حصے میں ''ساقی'' سے خطاب کیا ہے ۔ حسرت نے بھی یہی کیا ہے ۔ میر حسن نے منظر کشی پر بہت زور دیا ہے اور باغ ، خانہ باغ ، برات ، سراپا اور محفلوں کے خوبصورت مناظر اپنی مثنوی میں پیش کیے ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے اپنی مثنوی میں کیا ہے ۔ میر حسن نے اپنی مثنوی میں ہجر و غم ، وصل و خوشی اور دوسرے انسانی جذبات کی تصویریں اتاری ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے کیا ہے ۔ سحرالبیان

میں مہ رخ پری شہزادہ بے نظیر کو پرستان لے جاتی ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے ۔ ''طوطی نامہ'' میں ہرمز بھی شکر پارا کو قصر طلسم میں لے جاتا ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے ۔ ''سحر البیان'' میں بدر منیر انتہائی غم کی حالت میں عیش بائی کو گانے کے لیے بلاتی ہے ۔ ''طوطی نامہ'' میں شکر پارا اپنا غم بھلانے کے لیے ہلاس نامی گانے والی کو بلاتی ہے ۔ سحرالبیان میں وزیر زادی نجم النسا جوگی کا روپ دھارتی ہے ۔ ''طوطی نامہ'' میں انوپ جوگی بن کر سامنے آتا ہے اور وزیر زادی امرت اس کے ساتھ ہے ۔ ''سحرالبیان'' میں بے نظیر کو غسل دیا جاتا ہے اور میر حسن اس کا دلکش منظر کھینچتے ہیں ۔ ''طوطی نامہ'' میں لال پری شہزادہ طوطی کو غسل دیتی ہے اور حسرت اس کی تصویر اتارتے ہیں ۔ اسی طرح برات اور شادی کے نقشے دونوں کے ہاں ملتے ہیں اور ان میں بڑی مماثلت ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ طوطی نامہ لکھتے وقت سحر البیان حسرت کے ذہن پر چھائی ہوئی ہے اور وہ اس سے بہتر مثنوی لکھنے کی کوشش کر رہے ہیں ۔ ان اثرات کو ہم چند مثالوں سے واضح کرتے ہیں :

سحر البیان	طوطی نامہ
نہانے میں یوں تھی بدن کی دمک	یوں چمکتا تھا غسل سے وہ بدن
برسنے میں بجلی کی جیسے چمک	جس طرح آئینے میں مہ کی کرن
نمی سے تھا بالوں کا عالم عجب	بوندیں پانی کی بالوں میں کبھی تو
نہ دیکھی کوئی خوب تر اس سے شب	چمکے بدلی میں جس طرح جگنو
وہ ساعد وہ بازو بھرے گول گول	بازو اور ساعد اور اس کا ہاتھ
برابر ہو الماس کے جس کا مول	گو مصوّر تو کھینچ لایا ساتھ
کمر کو کہوں کیونکہ میں اس کے ہیچ	وہ کمر بات بات میں بل کھائے
نہ آوے نظر تو ہے قسمت کا پیچ	شکل وہم و خیال کی دکھلائے
دوانی سی ہر طرف پھرنے لگی	بیٹھی زانو پہ غم سے سر کو جھکا
درختوں میں جا جا کے گرنے لگی	کسی نے کچھ جو پوچھا تو نہ کہا
خفا زندگانی سے ہونے لگی	آنسو آئے تو پی گئی چپکے
بہانے سے جا جا کے سونے لگی	نیند آئی تو پڑ رہی چپکے

تپِ غم کی شدت سے پھر کانپ کانپ
اکیلی لگی رونے منہ ڈھانپ ڈھانپ

کھانا لائے تو اک نوالا لیا
پانی لائے تو ایک گھونٹ لیا

نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا
نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے
محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا گر کسی نے کہ بی بی چلو
تو اٹھنا اسے کہہ کے ہاں جی چلو
کسی نے جو کچھ بات کی بات کی
یہ دن کی جو پوچھی کہی رات کی
کہا گر کسی نے کہ کچھ کھائیے
کہا خیر بہتر ہے منگوائیے

پایا گوشہ کہیں تو پھر اک بار
رونا فریاد کر پکار پکار
کبھی مثلِ صبا وہ اٹھ پھرتی
کبھی فوارہ دیکھ اٹھ گرتی
کبھی بکتی تھی جیسے دیوانے
آپ ہی آپ کہتی افسانے
بلبلوں سے کبھی تھا اس کا خطاب
قمریوں سے کبھی تھا غم کا جواب

ہوا جب کہ داخل وہ حمام میں
عرق آ گیا اس کے اندام میں
زمرد کے لے ہاتھ میں سنگِ پا
کیا خادموں نے جو آہنگِ پا
ہنسا کھل کھلا وہ گلِ نوبہار
لیا کھینچ پاؤں کو بے اختیار
عجب عالم اس نازنیں پر ہوا
اثر گدگدی کا جبیں پر ہوا
ہنسا اس ادا سے کہ سب ہنس پڑے
ہوئے جی سے قربان چھوٹے بڑے
لبوں سے ملے لب دہن سے دہن
دلوں سے ملے دل بدن سے بدن
لگی جا کے چھاتی جو چھاتی کے ساتھ
چلے ناز و غمزے کے آپس میں ہاتھ

عرق آیا تھا اس کے تئیں جو وہاں
تو ہوا تھا عرق فشاں نیساں
ایک لے آئی چینی کا جھانواں
ریشمی کھیسا ایک لائی وہاں
گدگدی جھانویں کی ذرا جو لگی
تو شکر پارا کھل کھلا کے ہنسی
جب زیادہ ہوئی خراش وہیں
تب چڑھائی پھر اس نے چینِ جبیں
کبھی جھانوے سے پاؤں کھینچ لیا
کبھی سرکایا ہاتھ سے کھیسا
کچھ ملا منہ سے منہ بدن سے بدن
کچھ ملا لب سے لب دہن سے دہن
کچھ بڑھے آگے چھاتی پہ رکھ ہاتھ
کچھ ہوا اور شوق اس کے ساتھ

غم کی حالت میں بدر منیر کو میر حسن کے شعر یاد آتے ہیں :

جو آ جائے کچھ ذکرِ شعر و سخن   تو پڑھنے یہ اشعار میر حسن

اور طوطی کو اس عالم میں حسرت کے شعر یاد آتے ہیں :

ہیں گواہ اب یہ تیری حالت کے
کہ زباں پر ہیں شعر حسرت کے

میر حسن ''سحر البیان کے خاتمے میں لکھتے ہیں :

ز بس عمر کی اس کہانی میں صرف
تب ایسے یہ نکلے ہیں موتی سے حرف
جوانی میں جب ہو گیا ہوں میں پیر
تب ایسے ہوئے ہیں سخن بے نظیر

حسرت ''طوطی نامہ'' کے خاتمے میں لکھتے ہیں :

میں بھی کھینچی ہے محنت اے حسرت
کہے ہیں شعر کتنی کر محنت
داستاں کے تئیں کیا موزوں
خوب اس میں جگر کیا ہے خوں

پہلے مصرع میں لفظ ''بھی'' قابل توجہ ہے ۔ آخر حسرت اپنا کس سے مقابلہ کر رہے ہیں ؟ ایسی اور بہت سی مثالیں ''سحر البیان'' اور ''طوطی نامہ'' سے دی جا سکتی ہیں ۔ ''طوطی نامہ'' میں قصہ ''سحر البیان'' سے زیادہ پیچیدہ اور دلچسپ ہے ۔ اس میں داستانی مزاج موجود ہے اور کہانی میں سے کہانی نکلتی ہے ۔ حسرت کے کرداروں میں عمل کا احساس ہوتا ہے جو ''سحر البیان'' کے کرداروں میں نہیں ہے ۔ ''طوطی نامہ'' میں راجہ انند اور راجہ دھنی کے درمیان جنگ ہوتی ہے ۔ شکرپارا کو آزاد کرانے کے لیے طوطی جد و جہد کرتا ہے ۔ بے نظیر کی طرح خود کو قسمت پر نہیں چھوڑ دیتا ۔ بے نظیر بے عمل لیکن قسمت کا دھنی ہے ۔ طوطی اپنے عمل سے اپنی قسمت بناتا اور مصائب پر حاوی آتا ہے ۔

''طوطی نامہ'' میں رسم و رواج کی تصویریں ، تہذیب و معاشرت کی تصویریں داستان کے ساتھ چلتی ہیں ۔ کرداروں کا عمل قصے کو آگے بڑھاتا اور اسے ایک وحدت میں پروتا ہے ۔ حسرت کو مکالموں اور اپنی بات کو بیان کرنے کا اچھا سلیقہ ضرور ہے لیکن ان کے ہاں بات پھیل کر آتی ہے ۔ میر حسن کا کمال اختصار و توازن ہے ۔ ''طوطی نامہ'' میں طوالت و بے ترتیبی ہے ۔ میر حسن کی بحر زیادہ رواں ہے اور اپنے طرز سے وہ اسے اور بھی رواں بنا دیتے ہیں ۔ ''طوطی نامہ'' کی بحر اتنی رواں نہیں ہے اور حسرت اسے میر حسن کی طرح رواں بنانے میں بھی زیادہ کامیاب نہیں ہیں ۔ میر حسن نے اپنی مثنوی لکھنے پر ایک

عمر صرف کی ۔ حسرت نے اس پر وہ محنت نہیں کی جو اس طویل نظم کے لیے ضروری تھی ۔ ''طوطی نامہ'' میں لکھنوی شاعری کا رنگ کھلتا اور ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور بار بار ذہن مثنوی ''گلزار نسیم'' کی طرف جاتا ہے ۔ ''طوطی نامہ'' میں زور قصے پر ہے ۔ ''سحر البیان'' میں قصہ اور معاشرتی و تہذیبی منظر کشی کے درمیان ایک توازن موجود ہے ۔ ''سحر البیان'' کی مقبولیت کا ایک سبب یہ تھا کہ اس میں آسان زبان استعمال ہوئی تھی ۔ حسرت نے شعوری طور پر یہ کہہ کر سہل زبان استعمال کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس زمانے میں سہل سے شعر سننے سنانے میں آتے ہیں اور اسی لیے انہوں نے بھی جیسا دیس ویسا بھیس کے مطابق یہ مثنوی لکھی ہے ۔ طوطی نامہ میں سحرالبیان سے زیادہ عام زبان استعمال ہوئی ہے ۔ اس میں فارسیت بھی سحرالبیان کے مقابلے میں کم ہے لیکن سحرالبیان میں فارسی الفاظ و تراکیب اس طور پر اظہار اور طرز کا حصہ بن کر آئے ہیں کہ ان کی موجودگی کا احساس تک نہیں ہوتا ۔ سحرالبیان میں قافیے چست ، مصرعے برجستہ اور اظہار بیان میں رچاوٹ ہے ۔ طوطی نامہ میں اکثر اشعار سست ہیں جن میں فنکارانہ محنت و کاوش کی کمی کا احساس ہوتا ہے اور ہر پانچ سات شعر کے بعد سست قافیوں اور کمزور مصرعوں سے واسطہ پڑتا ہے ۔ اس میں اظہار کا وہ یکساں معیار نہیں ہے جو سحرالبیان میں شروع سے آخر تک قائم رہتا ہے ۔ طوطی نامہ کے بہت سے حصے ایسے ہیں جنھیں سحرالبیان کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی جب اسے سحرالبیان کے ساتھ رکھتے ہیں تو یہ دوسرے درجے کی تصنیف نظر آتی ہے ۔ اس میں ایک اچھی مثنوی بننے کے امکانات موجود تھے لیکن جس محنت ، دقت اور فنی کاوش کی ضرورت تھی اسے حسرت بروئے کار نہ لا سکے ۔ یہ محنت میر حسن نے کی ہے ۔ محنت و فنکارانہ کاوش سے فن میں آمد و برجستگی کیسے پیدا ہو جاتی ہے ، سحرالبیان اس کی مثال ہے ۔ اسی فنی کاوش کی وجہ سے میر حسن نے اپنی آخری تصنیف سحرالبیان کو وہ شاعرانہ علویت عطا کی کہ وہ خود اُردو شاعری کی تاریخ میں منفرد ہوگئے ۔ حسرت نے یہ کام نہیں کیا اور مثنوی لکھنے کے فوراً بعد شعر و شاعری چھوڑ کر درویشی کی طرف چلے گئے لیکن اس کے باوجود ''طوطی نامہ'' مثنوی کی تاریخ میں اس لیے قابل ذکر ہے کہ اس نے داستانی شاعرانہ زبان کو ایک رخ دے کر منظوم قصہ گوئی کی روایت کو آگے بڑھایا ہے ۔

حسرت کی غزل میں دو رجحانات ملتے ہیں ۔ ایک وہ رجحان جس میں

شاہ حاتم کا رنگِ سخن شامل ہے اور جس میں دل کی آواز ، بھولی بسری یادوں کی طرح ، رنگ بھر رہی ہے ۔ ایسے اشعار کی تعداد دیوانِ اول میں زیادہ ہے ۔ یہ اشعار ان کے عام رنگِ سخن سے مزاجاً مختلف ہیں ۔ ان میں جذبہ و احساس شامل ہے ۔ یہاں ایک لہجہ سا بنتا ہوا محسوس ہوتا ہے ۔ حسرت لکھنؤ نہ آتے اور یہاں کی تہذیبی فضا کے زیرِ اثر نہ بدلتے تو ممکن ہے کہ یہ لہجہ ایک صورت اختیار کر لیتا ، لیکن لکھنؤ کا معاشرہ چونکہ اپنے باطن میں جھانکنے اور اس کی آواز سننے کے لیے آمادہ نہیں تھا اس لیے حسرت کی شاعری کا یہ جوہر اس فضا میں ٹھٹھر کر رہ گیا اور اس راستے پر پڑ گیا جو اس معاشرے کے لیے قابلِ قبول تھا ۔ اس سے وہ دوسرا رجحان پیدا ہوا جس سے لکھنوی شاعری کے خد و خال ابھرے اور ایک نیا رنگِ سخن پیدا ہوا ، جس نے لکھنوی روایت کا راستہ متعین کردیا ۔ یہ دونوں رجحانات مزاج ، رنگ ، ذخیرۂ الفاظ اور لہجے میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں ۔ پہلے رجحان کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

کہاں وہ دل ، کہاں وہ ہم ، کہاں وہ آرزو حسرت
ملا جب خاک میں سب کچھ تو کیا حاصل کہ وو آیا

سنتے ہی نام اس کی جدائی کا مر گئے — دن ہجر کا نہ دیکھنے پائے بھلا ہوا
کسی دشمن کے بھی نصیب نہ ہو — جیسے تجھ بن کٹی ہماری رات

سلسلہ چھیڑیو مت ، طول ہے افسانۂ زلف
رات آخر ہو پہ یہ بات نہ ہوگی آخر

عقبیٰ کی بھی کچھ خبر نہیں ہے — دنیــــا سے تو بے خبر گئے ہم

کھوج ملتا ہے اگر لیجیے کوئی اس کا سراغ
عمرِ رفتہ کا کہیں نام و نشاں ہو سو نہیں

اگــر اے دل یہی ہے بے قــراری — تو کاہے کو رہے گی جان تن میں

کس کس طرح سے ہم نے کیا اپنا جی نثار
لیکن گئیں نہ دل سے ترے بدگمانیاں

اس لیے میری چشم پُرنم ہیں — ایک دل اور سینکڑوں غم ہیں
ہے عشق کا بار سخت مشکل — کب ارض و سما سہارتے ہیں

دشمن کو بھی خدا! نہ دکھاوے شبِ فراق
ہجراں کی شب وہ شب ہے کہ جس کو سحر نہیں

کسی کا حال کوئی پوچھتا نہیں ہرگز — وفا کا رسم اٹھا حسرت اس زمانے سے
جان میں دل میں وہ ہی ہے ہر آن — کہیے کیوں کر اسے جدا کہیے

زاہدو ! یہ مقام حیرت ہے   کس کو بندہ کسے خدا کہیے

بہت ہی دل کو مرے آج بے قراری ہے
بچے گا یا نہ بچے گا یہ جی خدا جانے

کہتے ہیں قیامت کی علامت ہے جدائی
سچ یوں ہے جدائی کی علامت ہے قیامت

بدن کے زخم یوں کھلتے ہیں جب میں سانس لیتا ہوں
چمن میں جس طرح باد صبا سے پھول کھلتے ہیں

سراغ رفتگاں پوچھے کوئی مجھ سے تو بتلاؤں
مثال نقش پا گرچہ جہاں ہوں میں وہاں ہوں میں

شعر میں احساس و جذبہ اور دل کی آواز شامل کرنے کا یہ رجحان، جو ان اشعار میں نمایاں ہے، لکھنؤ آنے کے بعد کم سے کم ہوتا گیا اور نئے تہذیبی جزیرے (لکھنؤ) کے معاشرتی و تہذیبی اثرات حسرت کی شاعری میں نمایاں ہونے لگے جس میں نئی نسل کے شعرا کے لیے ایسی دل فریب کشش تھی کہ انھوں نے اسی رنگ سخن کو اپنایا اور اسی روایت پر چل کر اپنی تخلیقی خواہشات کو آسودہ کیا۔ اس نئی غزل میں نئے شعرا کے لیے اتنی کشش تھی کہ کثیر تعداد میں حسرت کے شاگرد لکھنؤ و فیض آباد میں پھیلے ہوئے تھے جنھیں پہچاننا بھی ان کے لیے دشوار تھا۔ میر، سودا، درد، حاتم، قائم وغیرہ کی غزل کو پڑھ کر جب ہم جعفر علی حسرت کی غزل پڑھتے ہیں تو ہمیں حسرت کے ہاں ایک واضح تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کا لہجہ بدل رہا ہے۔ عشق کے رنگ ڈھنگ اور اس کے انداز بدل رہے ہیں۔ دل کی آواز دب رہی ہے۔ یہاں عشق میں وہ خلوص نہیں ہے جو اپنی ساری خارجیت کے باوجود سودا کی غزل میں نظر آتا ہے۔ حسرت کے ہاں عشق تجربہ نہیں بلکہ محض ایک معاملہ ہے۔ سودا کے ہاں مضمون آفرینی ہے جس پر فارسی شاعری کی طویل روایت کا گہرا اثر ہے لیکن حسرت کے ہاں مضمون آفرینی کی نوعیت یہ ہے کہ یہاں گہرے معنی کا احساس تو ہوتا ہے لیکن جب غور کیا جائے تو کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے اس تہذیب نے، جس کی ترجمانی حسرت کی غزل کر رہی ہے، معنی گم کر دیے ہیں اور اب مضمون آفرینی کی یہ صورت ہو گئی ہے :

ہیں شفق میں غرق یکجا ماہ نو دو چار پانچ
ایک کم دو لام کی زلفوں کو کامل دیکھ کر

میرے اسکندر کی خواہش سے اڑا ہے باز فکر
باز آوے ورنہ کب آوے گا ساحل دیکھ کر
تجھے بھی درد کچھ آتا ہے میرے قتل کرنے سے
فدا کرتا ہوں اپنا خون میں تیرے پسینے پر
پر اپنے بے نوا کو دیسا کر کبھو وصال
دینا زکات خوب ہے لینا خراج خوش
ہرگز نہ جمع ہوویں کہیں عاشقی و صبر
دونوں ہوئے ہیں جمع یہاں مل کے برخلاف
زبسکہ سینہ مشبّک ہے تیر مژگاں سے
چراغ ہے دل پُر داغ اس میں وہ قندیل
دیو بند و اک پری کا اس کو سایہ ہوگیا
پڑھ کے اب افسون کیوں حسرت پہ کرتے دم نہیں
ہم پہ ہے ہموار سب پست و بلند آرے آرے کیجیے آرے ہمیں
گور میں بھی میں کفن اپنا کروں گا چاک چاک
مست ہوں بھاتا نہیں زنہار پیراہن مجھے

حسرت کے ان دونوں قسم کے اشعار کا مقابلہ کیجیے تو ان میں واضح طور پر دو مختلف و متضاد رجحانات ملتے ہیں ۔ یہ اشعار نہ آبرو اور ناجی جیسے ہیں اور نہ حاتم ، میر ، سودا اور درد جیسے ہیں ۔ ان میں وہ شاعرانہ تخیل بھی نہیں ہے جو ہمیں سودا کے ہاں ملتا ہے ۔ یہاں زبان و بیان کے وہ تیور بھی نہیں ہیں جو معاملات عشق کے اظہار میں سوز کے ہاں ملتے ہیں اور جو خود حسرت کے ہاں ان کی مثنوی "طوطی نامہ" میں نظر آتے ہیں ۔ یہاں ہمیں ظاہر داری ، بناوٹ اور معنی پیدا کرنے کے لیے بال کی کھال نکالنے کا احساس ہوتا ہے ۔ یہ اس تہذیب کا اثر ہے جس کی قوت عمل مفلوج ہو چکی ہے ، جو علاج کے لیے دوا کے بجائے تعویذ گنڈوں پر ایمان رکھتی ہے ، جو جادو کی انگوٹھی کے ذریعے طلسم کے قلعے فتح کرنے کی خواہش مند ہے ۔ یہ تہذیب بغیر کچھ کیے اپنے مقصد کے حصول کی خواہاں ہے ۔ اسی لیے اس تہذیب کے تخلیقی مزاج میں ہمیں گہرائی نہیں ملتی ۔ یہ خوش نما کاغذی پھولوں کی تہذیب ہے جس میں رنگ تو ہے لیکن خوشبو نہیں ہے ۔ یہ بہتے دریا کی نہیں بلکہ بند تالاب کی تہذیب ہے ۔ اٹھارویں صدی میں اودھ کی حیثیت ایک ایسے جزیرے کی تھی جسے چاروں طرف سے طوفانوں نے گھیر رکھا تھا لیکن اہل جزیرہ مست و سرشار داد عیش

دے رہے تھے ۔ یہ تہذیب ہجر کی نہیں بلکہ وصل کی تہذیب تھی ۔ وصل بھی اُس محبوب کا نہیں جس کے ہجر میں میر جلے ہیں بلکہ اُس بازاری عورت کا جسے زر سے خریدا جا سکتا ہے ۔ اسی ناؤ نوش اور ہاؤ ہو نے اس تہذیب کا رخ متعین کیا اور مخصوص لکھنوی فضا و ماحول کو پیدا کیا ۔ اس تہذیب کے سامنے چونکہ کوئی اعلیٰ مقصد نہیں ہے اس لیے یہ تہذیب معنویت سے عاری ہے ۔ جعفر علی حسرت نے اسی رنگ و مزاج کو اپنی غزل میں سمویا اور اس دور میں ان کی مقبولیت کا یہی راز تھا ۔ حسرت کے ہاں الفاظ خوبصورت ہیں ، ان میں بلند آہنگی ہے ، بظاہر گہرے معنی کا احساس سا ہوتا ہے لیکن تجزیہ کرنے سے بات ایسی نکلتی ہے جس میں زندگی کے تعلق سے کوئی معنویت نہیں ہے ۔ اس میں سطحیت ، بناوٹ اور ظاہرداری کا احساس ہوتا ہے ۔ یہی وہ لکھنوی رنگِ سخن ہے جو حسرت کے ہاں نمایاں ہوتا ہے اور نئی نسل کے شعرا اس سے اپنی شاعری کے محلے دومحلے بناتے ہیں ۔ حسرت نے لکھنؤ کی نئی غزل میں ، اس عام رنگ و مزاج کے علاوہ ، جس کا ذکر ہم نے کیا ہے ، ان خصوصیات کا اضافہ کیا :

(۱) حسرت کے ہاں غزل کے اشعار کی تعداد پانچ سات سے بڑھ کر اُنیس اور اکیس تک پہنچ جاتی ہے ۔ دو غزلے اور سہ غزلے بھی عام ہیں ۔ کہیں ایک ہی زمین میں قافیہ بدل کر پانچ پانچ غزلیں کہتے ہیں اور بار بار اس استادانہ سخنوری کی طرف اہلِ محفل کو متوجہ کرتے ہیں :

سوا ان سات شعروں کے غزل کہہ اور اے حسرت
سخن کی تازگی میں کوئی نہیں ہے تجھ غزل خواں سا
کہہ پانچ غزل اس میں بدل قافیہ حسرت
گو تجھ سا کسی کو کوئی استاد لگے تلخ

نئی نسل کے شعرا اس استادانہ مہارت کو سخن کی تازگی سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں اور یہ لکھنؤ کی غزل کی ایک خصوصیت بن جاتی ہے ۔

(۲) حسرت کے ہاں سنگلاخ زمینوں اور مشکل قافیہ و ردیف میں غزل کہنے کا عام رجحان ملتا ہے ۔ مشکل زمینوں میں غزلیں ہمیں حاتم ، میر ، سودا اور درد کے ہاں بھی ملتی ہیں لیکن شعر پڑھتے ہوئے ہماری توجہ زمین کی طرف نہیں جاتی ۔ حسرت کی غزل پڑھتے ہوئے ہماری توجہ شعر کی طرف کم اور زمین کی طرف زیادہ رہتی ہے اور ہم جس چیز پر داد دیتے ہیں وہ یہی استادانہ مہارت ہے ۔ آئندہ دور کی غزل اسی رجحان کو اپنا لیتی ہے ۔

(۳) حسرت اپنی بات کے اظہار میں انتہائی مبالغے سے کام لیتے ہیں ۔ یہ

مبالغہ سودا کا سا شاعرانہ مبالغہ نہیں ہے جس سے بات کا اثر بڑھ جاتا ہے بلکہ اس کی نوعیت آسمان سے تارے توڑ لانے کے دعوے کی سی ہے ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہوا ہے دم بھی لینا بار مجھ کو   یہاں تک ہو گیا دل ناتواں اب

لگانا جھڑی دو دو ہفتہ کی حسرت
یہ سیکھا ہے آنکھوں نے برسات کا ڈھب

ناتوانی اور رونے کا ذکر میر و درد کے ہاں بھی ہے لیکن ان کے ہاں اظہار میں دو دو ہفتے کی جھڑی لگانے والا مبالغہ نہیں ہے ۔ ان کے ہاں رونا ویسا ہی فطری ہے جس سے ایک عام انسان کو زندگی بسر کرتے ہوئے واسطہ پڑتا ہے ۔ میر و درد کے رنگِ سخن کے شاعر بھی جب ناتوانی یا رونے کی بات کرتے ہیں تو یوں کرتے ہیں :

ہزار گرچہ ہیں بیمار تیری آنکھوں کے
پر ان میں کوئی بھلا مجھ سا ناتواں دیکھا   (بیدار)

بے طاقتی سے عرضِ تمنّا نہ کر سکا
یہاں تک تو ضعفِ غم نے مجھے ناتواں کیا   (شاہ قدرت)

پاسِ ناموسِ حیا تھی کہ نہ روئے ہیہات
ورنہ آنکھوں میں ہماری بھی بھرا جیحوں تھا   (بیدار)

حسرت کے ہاں یہ انداز بیان بدل جاتا ہے ۔

(۴) حسرت اپنی غزل میں صنائع بدائع کا استعمال اظہارِ استادی و شاعرانہ مہارت کے طور پر فخر کے ساتھ کرتے ہیں ۔ صنائع کا یہ استعمال شعر میں اس طور پر نمایاں رہتا ہے کہ معلوم ہوتا ہے اسی صنعت کو استعمال کرنے کے لیے شعر کہا گیا ہے ۔ یہاں صنائع اس طور پر شعر کا حصہ نہیں بنتے کہ وہ شعر میں چھپ کر اثر کو بڑھانے میں مدد دیں :

شاعری کی صنعتوں میں ہم سے حسرت ہو غزل
ورنہ ناجی کی طرح کہتے نہیں ایہام ہم

شاید ہی کوئی صنعت ایسی ہو جسے حسرت نے استعمال نہ کیا ہو ۔ یہی رنگِ روایت لکھنؤ کی شاعری میں شامل ہو جاتا ہے ۔

(۵) حسرت کے ہاں جذبہ و احساس کی صداقت اور تجربے کی سچائی کے بجائے سارا زور بناوٹی مضمون آفرینی پر ہے ۔ مضمون آفرینی میں وہ بال کی کھال

نکالتے ہیں اور وہ بھی اس حد تک کہ ان کے اکثر اشعار بظاہر بامعنی معلوم ہوتے ہوئے بھی ، بے معنی ہوتے ہیں ۔ ان کی شاعری اور ان کے مضامین و معنی کا رشتہ زندگی سے قائم نہیں ہوتا ۔ یہی رجحان آئندہ دور کی شاعری میں ناسخ کا مخصوص رنگِ سخن بن کر ایسا چمکتا ہے کہ سارے برعظیم میں اس کی دھوم مچ جاتی ہے ۔ اس رجحان کے بانی جعفر علی حسرت ہیں ۔

(٦) حسرت کی شاعری کا وصف خارجیت ہے لیکن اس خارجیت کا واسطہ کسی شاعرانہ تجربے سے نہیں ہے ۔ یہاں داخلی رنگ بالکل غائب ہو جاتا ہے اور حسرت کے سامنے ظاہر کی دنیا باقی رہ جاتی ہے اور ان کی نظر سطح سے نیچے نہیں اُترتی ۔ عشق کسی کیفیت میں مبتلا نہیں کرتا بلکہ محبوب کے ظاہر اور اس کے آرائشِ جمال تک محدود ہو جاتا ہے اور شاعری میں یہ صورت اختیار کرتا ہے :

نہیں معلوم یارو آج کیدھر چاند نکلا ہے
کہ سب کہتے ہیں تیرا ماہ رو وہ سیمبر آیا

غیر کو عید کے دن تو نے ہم آغوش کیا
سال بھر رشک سے میں خونِ جگر نوش کیا

بعد مرنے کے مرے آ کر لگا وہ پوچھنے
یاں جو رہتا تھا میاں اک جاں بلب کیا ہو گیا

کس سے چھڑاؤں میں دل اور کسے دوں سب ہیں خوب
ابرو و چشم و نگاہ مو و کمر زلف و رخ

خوبرو جمع تھے اور چاندنی تھی ، آیا جو وہ
ماہ تو ہو گیا شب کو بلبِ بام سفید

گرچہ ہے گوش کے تئیں تیرا پیغام لذیذ
پر مرے دل کو ترے منہ کی ہے دشنام لذیذ

مہندی کو لگا اس کے پاؤں سے الگ ہو گئی
مشاطہ جمالو نے کیا آگ لگائی ہے

یہ رنگ حسرت کی غزل کا عام رنگ ہے اور یہی رنگ گہرا ہو کر ، آئندہ دور کی لکھنوی شاعری کو ، ایک الگ رنگ دے دیتا ہے ۔

(۷) معاملہ بندی حسرت کے کلام کی نمایاں خصوصیت ہے جس سے جرأت ، انشا ، رنگین نے اپنی شاعری کا رنگ نکھارا ہے ۔ اس کے ابھرتے ہوئے خدوخال ہمیں میر سوز کے ہاں ملتے ہیں لیکن حسرت نے معاملہ بندی کو لکھنؤ کے تہذیبی مزاج کے سانچے میں ڈھال کر اتنا واضح کر دیا کہ جرأت و انشا اور

ان کے معاصر شعرا نے اس سے اپنا رنگِ سخن دریافت کیا ۔ جرأت کی معاملہ بندی سوز اور خصوصیت سے حسرت کی مرہونِ منت ہے ۔ معاملہ بندی کی شاعری میں وہ معاملات بیان کیے جاتے ہیں جو عاشق و معشوق کے درمیان ہوتے ہیں ۔ معاملہ بندی میں ایسے مضامین بالدھے جاتے ہیں جو خیالی نہ ہوں بلکہ معاملاتِ حسن و عشق میں واقعی پیش آئے ہوں یا آتے ہوں ۔ معاملہ بندی میں جذباتِ وصل کھلے ڈھلے انداز میں شوخی و شگفتگی کے ساتھ بیان کیے جاتے ہیں ۔ حسرت نے اپنی شاعری میں معاملہ بندی کی اسی صورت کو ابھارا ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

کل کسی نے جو کہا مرتا ہے عاشق تیرا
ہنس کے غیروں کی طرف کہنے لگا اور سنا
میں نے جو کہا آئیے مجھ پاس تو بولے
کیوں کس لیے کس واسطے کیا کام ہمارا
پیار سے اوس نے پکارا جو مجھے منھ سے مرے
یہی نکلا کہ یہ آیا اجی آیا آیا

بھلی خو ہے تمھیں اے جان کچھ محجوب ہونے کی
ادھر کو منھ کرو یہ بھی کوئی صورت ہے سونے کی
کب سے کھڑا ہوں در پہ کوئی اتنا پوچھ آئے
کہیے تو اپنے گھر کو یہ جاوے ، کہو رہے
میں نے کہا عاشق ہوں لگا کہنے کہ کیا ہے
میں نے کہا مرتا ہوں لگا کہنے سنا ہے
دوپٹے کی بندھی گاتی ، کھلے تھے بال مکھڑے پر
نہ بھولے گی قیامت تک تمھاری رات والی سج

یا یہ غزل دیکھیے :

کہا میں اس سے کہ تم خفا ہو بتایا گردن ہلا کے ایسے
کہا میں ورنہ گلے لگا لو ڈرایا تیوری چڑھا کے ایسے
کہا میں اس سے مزاج چاہے تو آج گھر میں ہمارے رہیے
طرف رقیبوں کے گوشۂ چشم سے اشارہ کیا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ لب کو تیرے اگر میں پاؤں تو خوب چوسوں
بدل کے تیوری لب اپنا دانتوں سے کاٹ غصے ہوا کہ ایسے

کہا میں اس سے کہ ایک شب تو ہماری چھاتی سے لگ کے سو رہ
جھپک کے آنکھ اور ہاتھ خالی سرہانے لا کر کہا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ اے پیارے چمن میں کس طور گل کھلے ہیں
نقاب منہ سے اٹھا کے یک بار کھل کھلا کر ہنسا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ کس طرح جی نکال لیتے ہو عاشقوں کا
جھجک جھجک کر قدم رکھ آگے کو پھیر پیچھے ہٹا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ کس طرح سے موئے ہوئے کو جلاتے ہو تم
گلے میں ہاتھ اپنے ڈال اس نے اور ایک بوسہ دیا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہو تو کہہ دوں کہ اس نے حسرت کو مار ڈالا
اٹھا کے انگشت اور دانتوں تلے دبا کر کہا کہ ایسے

اس رنگ کی غزلیں اور اشعار حسرت کے دواوین میں عام طور پر ملتے ہیں۔ یہی وہ رنگ ہے جس سے جرأت اور انشا کی شاعری اپنا وجود بناتی ہے۔

(۸) حسرت کی شاعری کا محبوب پردہ نشیں نہیں بلکہ بازاری ہے اسی لیے جفا کار و جفا جو ہے۔ ہر ایک سے آنکھ لڑاتا ہے۔ کسی ایک کا ہو کر نہیں رہتا۔ رات کو آتا ہے صبح ہوتے چلا جاتا ہے۔ وہ بے وفا اور وعدہ خلاف ہے۔ اپنی سج دھج، بناؤ سنگھار، ناز و ادا اور غمزہ و عشوہ سے قتل کرتا ہے۔ یہی اس کی تلواریں ہیں ـــــ یہ محبوب میر یا درد کے محبوب سے مختلف ہے۔ عاشق غم زدہ ہے، تیغِ جور کا گھائل ہے، خنجرِ مژگاں کا بسمل ہے۔ گریباں چاک ہے اور مجنوں و فرہاد بنا نظر آتا ہے لیکن اس میں جوئے شیر لانے یا صحرا صحرا پھرنے کا حوصلہ نہیں ہے۔ عشق تو اس کے لیے دل بہلاوے کا ذریعہ ہے۔ یہ وہ عاشق نہیں ہے جو میر کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ سنجیدہ، چُپ چُپ اور جان پر کھیل جانے والا۔ جو عشق کے تجربے سے زندگی میں نئے معنی دریافت کرتا ہے۔ حسرت کے ہاں عاشق عیش پسند ہے جس کا محبوب بالاخانے پر رہتا ہے اور جسے دل سے نہیں زر سے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ عشق، عاشق اور معشوق کا یہی وہ تصور ہے جو آئندہ دور کی لکھنوی شاعری میں جلوہ گر ہوتا ہے۔

یہ سب عناصر مل کر جب حسرت کی غزل میں اُبھرتے ہیں تو ان کی شاعری میں لکھنؤ کی شاعری کا پہلا واضح نقش ابھرتا ہے۔ ان کی غزل میں وہ ساری آوازیں واضح طور پر سنائی دیتی ہیں جو آئندہ دور میں جرأت، انشا، رنگین، مصحفی، ناسخ وغیرہ کے ہاں اپنا اپنا مخصوص رنگ بن کر ابھرتی ہیں۔ حسرت کے کلام میں متعدد ایسے اشعار ہیں کہ اگر ان شاعروں کے کلام میں ملا

دیے جائیں تو انھیں پہچاننا دشوار ہوگا۔ حسرت کے ہاں رعایت لفظی ہے، ایہام ہے، بال کی کھال نکالنے والی مضمون آفرینی ہے، معاملہ بندی ہے، تماش بینی اور اس سے پیدا ہونے والے معاملات ہیں، عیش پسند معاشرے کا ابتذال اور بوالہوسی ہے، سنجیدگی میں سطحیت ہے۔ ظاہرداری، تکلف و تصنع ہے۔ صنعت گری ہے لیکن دل کی آواز کہیں بھی شامل نہیں ہے۔ یہ شاعری میر، سودا و درد سے مختلف قسم کی شاعری ہے۔ یہ وہ شاعری ہے جس پر لکھنوی معاشرت اور اس کی مقبول قدروں اور رجحانات کا سایہ پڑ رہا ہے۔ اس میں وہ توانائی نہیں ہے جو ایک صحت مند معاشرے کے صحت مند فرد اور اس کے ذہن میں ہوتی ہے۔ اس میں مزا لینے اور کھل کھیلنے والی لذت ہے۔ اس میں وہ لَے یا وہ راگ نہیں ہے جو ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہ وہ نقش ہے جس میں نئی نسل کے شعرا نے شوخ و شنگ رنگ بھرے۔ تاریخ ادب میں حسرت کی یہی اہمیت ہے کہ انھوں نے لکھنوی رجحانات کو اپنی شاعری میں ابھارا۔ اسے ایک لہجہ، ایک آہنگ، ایک طرز اور ایک صورت عطا کرکے نئی نسل کے شعرا کے لیے قابلِ قبول بنا دیا۔ آنے والوں نے جب اس رنگ کو اپنا کر گہرا کیا تو ان کے مقابلے میں حسرت کی شاعری پھیکی سیٹھی معلوم ہونے لگی۔ زمانے کا یہی دستور ہے۔ یوں ہی چراغ سے چراغ جلتا ہے اور آنے والے اُس پہلے چراغ کو بھول جاتے ہیں جس سے انھوں نے اپنے اپنے چراغ روشن کیے تھے۔

(۲)

اسی دور کے ایک اور قابلِ ذکر شاعر **میر مہدی بیدار** ہیں۔ مصحفی نے انھیں "مشاہیر شعرائے ریختہ گو"[۳۰] لکھا ہے۔ ان کے کلام میں وہ پاکیزگی اور رچاوٹ ہے جو میر، سودا، درد اور قائم کو چھوڑ کر اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں کم کم نظر آتی ہے۔ بیدار صوفی منش انسان تھے جنھوں نے جوانی ہی میں درویشی اختیار کر لی تھی۔ میر نے اپنے تذکرے[۳۱] میں انھیں جوان لکھا ہے اور قائم نے لکھا ہے کہ "اس دور کے حسینوں میں شامل اور تیز و تند فہم کا مالک ہے۔ کچھ دنوں سے تبدیلِ لباس کرکے پوری بے نیازی کے ساتھ بسر کر رہا ہے۔"[۳۲] اس سے یہ بات سامنے آئی کہ میر کے تذکرے کے بعد اور قائم کے تذکرے کی تکمیل سے پہلے یعنی ۱۱۶۵ھ اور ۱۱۶۸ھ/

(۱۷۵۵ - ۱۷۵۲ع) کے درمیان بیدار نے لباسِ درویشی اختیار کر لیا تھا اور کم و بیش ۱۴ سال بعد جب مصحفی نے اپنا تذکرہ مکمل کیا تو انھیں اسی لباس میں دیکھا اور لکھا کہ ''خود کو لباسِ درویشی سے آراستہ رکھتا ہے یعنی سر پر گیروی پھینٹا (صافہ) تاج کی طرح باندھتا ہے۔''[۳۳] نکات الشعرا کے وقت خود میر کی عمر ۳۰ سال تھی۔ اگر وہ بیدار کو جوان اور قائم بھی انھیں خوبانِ روزگار لکھتے ہیں تو قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ۱۱۶۵ھ (۱۷۵۲ع) میں ان کی عمر ۲۵ سال ہوگی۔ اس حساب سے ان کا سالِ ولادت کم و بیش ۱۱۴۰ھ (۲۸ - ۱۷۲۷ع) متعین کیا جا سکتا ہے۔

شیخ عمادالدین نام تھا۔ گھر میں محمدی کے نام سے پکارے جاتے تھے اور بیدار تخلص تھا۔ شیخ عمادالدین محمدی بیدار (م ذی الحجہ ۱۲۱۰ھ/جولائی ۱۷۹۶ع) کے میر محمدی بیدار بننے کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میر محمدی مائل اور میر محمدی بیدار دونوں ایک ہی زمانے میں موجود تھے اور دونوں مولانا فخرالدین صاحب کے مرید تھے۔ وہ محمدی جن کا تخلص مائل ہے، سید ہونے کے ناتے سے میر کہلاتے تھے جبکہ بیدار شیخ فاروقی ہونے کی وجہ سے میر نہیں کہلائے جا سکتے۔ ان کے نام کے ساتھ اکثر میاں یا شاہ کا لفظ آتا ہے لیکن زیادہ تر تذکرہ نویسوں نے انھیں میر محمدی مائل (دہلی میں جن کی خانقاہ میر محمدی مشہور ہے اور چتلی قبر کو آتے ہوئے داہنی طرف کو پڑتی ہے)[۳۴] کے نام اور لفظ شاہ کی مناسبت سے میر محمدی بیدار لکھ دیا ہے۔ میر حسن[۳۵] اور مصحفی[۳۶] نے بیدار کا نام محمد علی لکھا ہے جو اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ ان کے خاندان کے ناموں کی روایت کے مطابق نہیں ہے۔ بیدار کے دادا کا نام شیخ رکن الدین تھا، باپ کا نام شیخ عین الدین تھا اور چھوٹے بھائی کا نام امام الدین تھا۔ اسی مناسبت سے بیدار کا نام محمد علی کے بجائے شیخ عماد الدین صحیح ہے۔ محمد علی، میر محمدی مائل کا نام ہو سکتا ہے۔ ناموں کے التباس کی وجہ سے بعض تذکروں[۳۷] میں میر محمدی مائل کا نام عماد الدین لکھا گیا ہے جو دراصل میاں یا شاہ محمدی بیدار کا نام ہے۔ ''چمنستانِ رحمتِ الٰہی''[۳۸] ۱۲۹۸ھ/۸۴ - ۱۷۸۳ع واحد یار خان کی تصنیف ہے جس میں انھوں نے اپنے مرشد حضرت عبداللہ فاروقی بے تاب کا ذکرِ خیر، ان کی وفات ۲۲ محرم الحرام ۱۲۹۸ھ (۲۶ دسمبر ۱۸۸۰ع) کے فوراً بعد لکھا ہے۔ اس میں جہاں عبداللہ بے تاب کے والد اور دادا کا ذکر آیا ہے وہیں ان کے تایا شاہ محمدی بیدار کے حالات بھی درج ہیں۔ اس میں لکھا ہے کہ شاہ محمدی بیدار بدایوں کے شیخ فاروقی خاندان سے تھے۔ اس خاندان کا تعلق حضرت

فرید الدین گنج شکر کی اولاد سے تھا جو صدیوں سے ''بدایوں میں مسندِ ریاست و حکومت و ثروت و عزت پر متمکن تھا اور اب تک شیخو پورہ، شہباز پور اور ابراہیم پور وغیرہ میں ان کی ریاستِ قدیمی چلی آتی ہے۔'' حضرت فرید الدین گنج شکر کی نسبت سے یہ خاندان آج بھی شیخ فریدی کہلاتا ہے۔ میر مہدی بیدار کے والد کا نام شیخ عین الدین تھا جن کا سلسلۂ نسب چودہ واسطوں سے حضرت گنج شکر سے جا ملتا ہے۔ شیخ عین الدین کی شادی فتحپور سیکری میں حضرت سلیم چشتی کی اولاد میں ہوئی تھی۔ ان کے دو بیٹے تھے۔ ایک شیخ عماد الدین شاہ مہدی بیدار اور دوسرے شیخ امام الدین جن کی وفات ۱۲۲۶ھ (۱۸۱۱ع) میں ہوئی۔ شاہ مہدی بیدار کی پرورش ننھیال میں ہوئی اور دہلی میں علوم کی تحصیل کی۔ جس زمانے میں میر نے اپنا تذکرہ لکھا بیدار دہلی میں تھے۔ میر نے ان سے اپنی ملاقات کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ ''اکثر محفلوں میں فقیر کے ساتھ گرم جوشی سے ملتا ہے۔''۳۹ قائم نے بھی اپنے تذکرے میں ان سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے کہ ''فقیر کے جاننے والوں میں ہے۔''۴۰ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ بیدار لڑکپن میں ہی تعلیم کی غرض سے دہلی آگئے تھے اور چونکہ صوفی گھرانے سے تعلق رکھتے تھے اس لیے نوجوانی میں ہی لباسِ درویشی اختیار کر لیا تھا۔ بیدار مولانا فخرالدین کے مرید تھے اور ان سے اتنی عقیدت رکھتے تھے کہ دیدار کے لیے روزانہ عرب سرائے سے، جہاں وہ رہتے تھے، مدرسۂ غازی الدین خاں جایا کرتے تھے۔۴۱ ''چمنستانِ رحمتِ النبی'' میں لکھا ہے کہ اپنے مرشد کے ارشاد پر بیدار نے دہلی سے اکبر آباد جا کر شیخ سلیم چشتی کے سجادۂ ارشاد کو زینت بخشی۔ وہیں ۲۷ ذی الحجہ ۱۲۱۰ھ/ ۴ جولائی ۱۷۹۶ع کو وفات پائی اور وہیں مدفون ہوئے۔ ان کا مزار اکبری مسجد کے قریب زیارت گاہ انام ہے اور ہر سال ۲۶ - ۲۷ ذی الحجہ کو آپ کا عرس ہوتا ہے۔ بیدار کے مزار پر یہ قطعۂ تاریخِ وفات کندہ ہے:

بیدار کہ بود فخرِ اہلِ عرفاں — ہر گہ کہ ازیں سرائے فانی بگزشت
تاریخ برائے رحلتش ہاتف گفت — ''آں ہادیِ آفاق بحق واصل گشت''

۱۲۱۰ھ/۱۷۹۶ع

اس تفصیل سے یہ بات بھی واضح ہوئی کہ بیدار کا اصل وطن بدایوں تھا جس کی طرف قدرت اللہ شوق نے ''مہدی بیدار متوطن بداؤں''۴۲ کہہ کر اشارہ کیا ہے۔ دوسرے یہ کہ شاہ مہدی بیدار اپنے مرشد مولانا فخر الدین کی وفات (۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ع) سے پہلے فتح پور سیکری جا کر شیخ سلیم چشتی کی مسندِ

ارشاد پر متمکن ہو گئے تھے جس کی تائید مصحفی کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ ''کچھ عرصے سے اکبر آباد میں رونق افروز ہے''۔[۴۴] تیسرے یہ کہ اس قطعۂ تاریخ وفات کے بعد بیدار کا سالِ وفات ۱۲۱۰ھ/۱۷۹۶ع وثوق کے ساتھ متعین ہو جاتا ہے اور گل رعنا[۴۵] کا ۱۲۰۹ھ لکھنا یا عشقی[۴۶] کا ۱۲۱۲ھ لکھنا صحیح نہیں رہتا۔ چوتھی بات یہ کہ بیدار ایک صاحبِ ثروت خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے والد بقول ''چمنستانِ رحمتِ الٰہی'' بڑے صاحبِ ریاستِ دین و دنیا تھے۔ اس کی تائید مبتلا کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ ''بیدار دہلی کے رئیسوں میں ہے۔''[۴۷]

شاہ مہدی بیدار اُردو و فارسی دونوں زبانوں کے صاحب دیوان شاعر تھے۔ مبتلا لکھنوی نے گلشن سخن (۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع) میں ان کے منتخب دیوان کا ذکر کیا ہے۔[۴۸] گویا بیدار کا دیوان ۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی[۴۹] میں ان کے دیوان ریختہ کے مشہور ہونے کی اطلاع دی ہے۔ بیدار فارسی میں مرتضیٰ قلی خاں فراق کے اور اردو میں خواجہ میر درد کے شاگرد تھے۔[۵۰] بیدار کے اُردو فارسی دیوان[۵۱] شائع ہو چکے ہیں۔ میر درد کی طرح بیدار کا مسلک بھی تصوف تھا۔ ان کی شاعری پر میر درد کے رنگِ سخن اور مزاج کا واضح اثر ہے بلکہ بیدار وہ واحد شاعر ہیں جو اس دور میں درد کی روایتِ شاعری کو پھیلاتے اور مقبول بناتے ہیں۔

شاہ مہدی بیدار پہلے شاہ عبدالستار (م ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ع)[۵۲] کے مرید تھے اور ان کی وفات کے بعد مولانا فخرالدین (م ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ع) سے بیعت ہوئے۔ ان کے دیوان فارسی میں اپنے دونوں مرشدوں کے بارے میں اشعار ملتے ہیں۔ بیدار خوش شکل[۵۳]، خوش سیرت اور باریک و منحنی[۵۴] سے انسان تھے۔ زہد و تقویٰ ان کا شعار تھا۔ شیریں گفتار، پاکیزہ خو اور فرشتہ کردار انسان تھے۔[۵۵] شرافت و انسانیت کی وہ خوبیاں ان میں موجود تھیں جو اس دور کے دوسرے بزرگوں مثلاً مرزا مظہر، مولانا فخرالدین اور میر درد میں پائی جاتی ہیں۔ ان کا قلب ایسی کیفیات کا حامل تھا جن سے گداختگی، حلاوت اور وسیع القلبی پیدا ہوتی ہے۔ اس دور کی روایت کے برخلاف اور میر درد کی طرح انھوں نے مدح و قدح سے اپنی شاعری کو پاک رکھا۔

دلِ خلق میں تخم احسان کے بولے　　یہی کشتِ دنیا کا حاصل رہے گا

شاہ مہدی بیدار اس دور کے قابلِ ذکر شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں اس

دور کی ساری آوازیں سنائی دیتی ہیں - ان کا کلام پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اسی دور کے شاعر ہو سکتے تھے - دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کے کلام میں ان شاعروں کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں جو ان سے پہلے گزرے - مثلاً ولی اور آبرو کی آوازیں اور ان بزرگ معاصر شعرا کی آوازیں بھی جن کے دور میں شاہ بیدار نے خود شاعری کی - مثلاً شاہ حاتم اور مرزا مظہر جانجاناں کی آوازیں اور ان معاصر شعرا کی آوازیں بھی جن میں میر ، درد ، سودا ، قائم ، یقین ، تاباں وغیرہ شامل ہیں - بیدار کا کلام انھی مختلف آوازوں کا مجموعہ ہے - ان کے دیوان میں اثرات کے دو دھارے بہتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں - ایک وہ دھارا جو ''ردِ عمل کی تحریک'' کے ساتھ پھیلا اور بڑھا اور جس کے ممتاز نمائندہ یقین و شاہ حاتم ہیں اور دوسرا وہ دھارا جس نے شاہ حاتم والے دھارے کو اپنے اندر جذب کر لیا اور جس کے نمائندہ شاعر میر اور درد ہیں - آئیے کلام بیدار میں پہلے ان آوازوں کو سنیں جن میں ولی ، آبرو ، تاباں ، یقین اور شاہ حاتم وغیرہ شامل ہیں :

مے و ساقی ہے سب یک جا اہاہاہا اہاہاہا
عجب عالم ہے مستی کا اہاہاہا اہاہاہا

گرچہ دلکش ہے دل رُبہاں کی ادا پر نکیلی ہے تیری بانکی ادا

ثمرِ بخل و سخا واں ہے بہشت و دوزخ
حق میں زردار کے ہے دام و درم آتش و آب

آج ساقی دیکھ تو کیا ہے عجب رنگیں ہوا
سرخ مے ، کالی گھٹا اور سبز ہے مینا کا رنگ

چمنِ عشق میں نکلا نہ نہالِ شادی
دانۂ اشک کو مدت ہوئی بوتے بوتے

عجب کی ساحری اس من ہرن کے چشمِ فتاں نے
دیا کاجل سیاہی لے کے آنکھوں سے غزالاں کے

عیاں ہے شکل تری یوں ہمارے سینے سے
کہ جوں شراب نمایاں ہو آبگینے سے

گیا ہے جب سے تو ویراں ہے گھر مرے دل کا
کہ زیب خانۂ خاتم کو ہے نگینے سے

زاہد اس راہ نہ آ ، مست ہیں بے خوار کئی
ابھی یاں چھین لیے جبّہ و دستار کئی

اس لب پہ دیکھیے مسی و پان کی دھڑی
شام و شفق ان آنکھوں میں کب خوش نما لگی

تیغ حسن آبدار رکھتا ہے ایک دو دن میں مار رکھتا ہے

ان اشعار میں ولی اور آبرو کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں لیکن ان سے زیادہ واضح آواز شاہ حاتم کی ہے۔ شاہ حاتم کی اس دور میں یہ اہمیت ہے کہ انھوں نے ولی اور آبرو کی آوازوں کو جدید دور کی آوازوں سے ملا کر ایک ایسی صورت دے دی کہ میر و سودا کے لیے راستہ صاف ہوگیا۔ اس شاعری کا رخ تلاشِ لفظِ تازہ یا خیالی معنی آفرینی کے بجائے جذبات و واردات کی طرف ہے۔ یہاں ہمیں ایک ہیجانی کیفیت کے بجائے ایک ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے۔ یہی وہ اثرات تھے جو ''ردِ عمل کی تحریک'' کے ساتھ نمایاں ہوئے اور جس کے ممتاز نمائندہ شاہ حاتم ہیں۔ جس ادھورے پن کا احساس ہمیں شاہ حاتم کی شاعری میں ہوتا ہے اسی ادھورے پن کا احساس ہمیں شاہ بیدار کے ان اشعار میں ہوتا ہے۔ ان میں جذبہ و واردات کا اظہار تو ہے لیکن ان میں گہرائی اور رچاوٹ نہیں ہے۔ یہ گہرائی میر، درد اور سودا نے پیدا کی اور جب بیدار کی شاعری اس دھارے پر آئی تو ان کی شاعری بھی دلکش و پُر اثر ہو گئی اور اس کی یہ صورت ہوگئی:

جو کچھ کہ تھا وظیفہ و اوراد رہ گیا
تیرا ہی ایک نام فقط یاد رہ گیا
بیدار راہِ عشق کسی سے نہ طے ہوئی
صحرا میں قیس، کوہ میں فرہاد رہ گیا
ہم کلام اس سے میں یک بار نہ ہونے پایا
تھا مرے جی میں سو اظہار نہ ہونے پایا
کچھ تجھے بھی ہے خبر حال سے اس کے ظالم
رات بیدار ترے غم میں بہت محزون تھا
یاں تو جی آن کے ٹھہرا ہے لبوں پر اپنا
آہ کیا جانے خبر اس کو وہاں ہے کہ نہیں
محشرِ فتنہ ہے اس شوخ کی رفتار کے ساتھ
جی چلا جائے ہے پازیب کی جھنکار کے ساتھ

تو جو بیدار یوں پھرے ہے خراب پاس ناموس و نام بھی کچھ ہے
آہ جس دن سے تجھ سے آنکھ لگی دل پہ ہر روز اک نیا غم ہے

سب لٹا عشق کے میدان میں عریاں آیا
رہ گیا پاس مرے دامنِ صحرا باقی
ربط جو چاہیے بیدار سو اس سے معلوم
مگر اتنا کہ ملاقات چلی جاتی ہے

آخری شعر وہی ہے جس کے بارے میں حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''اس مقطع کی ترکیب و مضمون دونوں اس قدر کامل واقع ہوئے ہیں کہ اب اس ردیف و قافیہ میں اس پایہ کا شعر لکھنا میرے نزدیک تقریباً محال ہے۔''۵۶ یہ اشعار جو ہم نے جستہ جستہ دیوانِ بیدار سے چُن لیے ہیں ، پہلے اشعار کے مقابلے میں اس لیے زیادہ متاثر کرتے ہیں کہ ان میں حلاوت ، دردمندی ، پُرسوزی اور تجربات کی وہ گرمی شامل ہے جو میر و درد کی غزل میں شانِ علویت کے ساتھ محسوس ہوتی ہے۔ بیدار بھی اسی روایت کے پیرو ہیں :

تلاشِ لفظ و معنی گو ہے اشعارِ خیالی میں
پر اہلِ درد کو لذت ہے اور ہی شعر حالی میں

کلامِ بیدار اس پورے دور کی شاعری کے رنگ و آہنگ کا احاطہ کرتا ہے۔ بیدار غزل کے شاعر ہیں اور غزل کے شاعر کی طرح ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ عشق ہے جس میں عشق کے مجازی و حقیقی دونوں پہلو ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اسی عشق کے تجربات بیدار اپنی غزل میں بیان کرتے ہیں۔ ان کی غزل کے بڑے حصے پر ہمیں اخلاق اندازِ نظر غالب نظر آتا ہے جو بے ثباتیِ دہر ، فنا و بقا ، عبرت اور اسی قسم کے دوسرے موضوعات کا اظہار کرتے ہوئے صوفیانہ مضامین و تجربات سے جا ملتا ہے۔ بیدار اپنے تجرباتِ عشق ، سرمستی و سرشاری کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ یہ وہ موضوع ہے جو ان کے درویشانہ مزاج اور صوفیانہ زندگی سے قریب تر ہونے کی وجہ سے پُر اثر ہے۔ یہاں ان کا رنگِ سخن ، لہجہ و آہنگ میر درد سے اتنا قریب ہو جاتا ہے کہ بیدار و درد کے کلام میں بظاہر فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ بیدار کی غزلیں کی غزلیں میر درد کی زمین میں ہیں لیکن ایک زمین میں ہوتے ہوئے بھی وہ بیدار کے اپنے تجربات کا اظہار ہیں ، اسی لیے ان کی اس قسم کی شاعری میں بھی تقلیدی رنگ نہیں ہے۔ بیدار تو اپنے طور پر اپنے انداز میں اپنے تجربات بیان کر رہے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

ہر ذرے میں وہ مہر دل افروز ہے رخشاں
سچ کہتے ہیں بیدار یاں کیا ہے عیاں کا

حجابِ خودی اٹھ گیا جب کہ دل سے
تو پردہ کوئی پھر نہ حائل رہے گا
آنکھوں میں چھا رہا ہے ازبسکہ نور تیرا
ہر گل میں دیکھتا ہوں رنگ و ظہور تیرا
بیدار وہ تو ہر دم سو سو کرے ہے جلوہ
اس پر بھی گر نہ دیکھے تو ہے قصور تیرا
کارواں منزلِ مقصود کو پہونچا کب کا
اب تک اے وائے میں یاں کوچ کے ساماں میں رہا
کب دماغ اس کو کہ نظّارۂ فردوس کرے
جو کوئی غنچہ صفت سیرِ گریباں میں رہا
ہم تو ہر شکل میں یاں آئینہ خانے کی مثال
آپ آتے ہیں نظر سیر جدھر کرتے ہیں
آئے جس کام کو تھے سو تو وہ ہم سے نہ ہوا
آہ کس منہ سے ہم اب یاں سے اُدھر جاتے ہیں
بے ثباتیِ جہاں دیکھ فنا آگاہاں
چشم وا کرتے ہی اٹھ مثل شرر جاتے ہیں
بیدار وہ نگار تو اپنے ہی پاس ہے
جو گم ہوا ہو اس کے تئیں جستجو کریں
کچھ نہ ایدھر ہے نہ اودھر، تو ہے
جس طرف کیجیے نظر، اودھر تو ہے
یاد میں حق کے تو یاں دل کو رکھ اپنے بیدار
ہے بہت مہدِ عدم میں ابھی سونا باقی

یہ درد کی شاعری کی روایت ضرور ہے لیکن بیدار کے اپنے تجربوں نے ان میں، مماثلت کے باوجود، ایک ذرا سا فرق پیدا کر دیا ہے۔ بیدار کے ہاں درد کی سی تخلیقی سطح نہ ہونے کے باوجود زبان و بیان میں رچاوٹ ہے۔ لفظوں کو احتیاط سے استعمال کرنے کا سلیقہ ہے۔ انھوں نے فارسی تراکیب کو اس خوبی سے اپنی غزل میں جذب کیا ہے کہ غزل پڑھتے ہوئے فارسی تراکیب کی موجودگی کا احساس تک نہیں ہوتا۔ وہ طرزِ بیان کے ساتھ ایک جان ہوکر آتی ہیں۔ ان کے لہجے میں سنجیدگی لیے ہوئے شوخی و شگفتگی ہے اور یہ سب چیزیں مل کر ان کی شاعری کو ایسا رنگ روپ دیتی ہیں کہ وہ اس دور کے شعرا میں

قابلِ ذکر ہو جاتے ہیں - ان کے یہ چند شعر اور دیکھیے :

تیرے کوچے سے نہ یہ شیفتگاں جاتے ہیں
جھوٹ کہتے ہیں کہ جاتے ہیں ، کہاں جاتے ہیں

کر دیا عشق کو ظاہر مرے تو نے اے اشک
ورنہ یہ راز میں رکھتا تھا دل و جاں میں چھپا

عاشق نہ اگر وفا کرے گا پھر اور کہو تو کیا کرے گا

غم جدا ، درد جدا ، نالہ جدا ، داغ جدا
آہ کیا کیا نہ ترے عشق میں اے یار ہوا

پاتے نہیں آپ کو کہیں یاں حیران ہیں کس کے گھر گئے ہم

کچھ خبر میری بھی رکھتے ہو تم اے بندہ نواز
جان جاتی ہے اِدھر آپ اُدھر جاتے ہیں

دل ہے بیتاب چشم ہے بے خواب جان بیدار کیا کروں تجھ بن
کیا ترے گھر میں رات تھا بیدار اس گل اندام کی سی بُو ہے یہاں
آپ کو آپ میں نہیں پاتا جی میں یاں تک مرے سمائے ہو

ستم شعار وفا دشمن آشنا بیدار
کہو تو ایسے سے کیوں کر کوئی نباہ کرے

بیدار کی غزل اتنا عرصہ گزر جانے کے باوجود جذبہ و احساس اور تجربوں کے اظہار کی وجہ سے آج بھی دلچسپ ہے - تصوف ان کی شاعری کا عام مزاج ہے - بیدار کی زندگی اسی رنگ میں رنگی ہوئی تھی - میر اثر خواجہ میر درد کے جانشین تھے لیکن جہاں تک شاعری میں روایتِ درد کو آگے بڑھانے اور پھیلانے کا تعلق ہے ، بیدار ہی ان کے خلیفہ و جانشین ہیں - اسی لیے تصوف کی شعری روایت میں درد کے بعد بیدار کا نام لینا چاہیے - بیدار میر ، درد و سودا کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں لیکن اسی روایت کے شاعر ہیں اور دوسری صف کے شعرا میں ممتاز ہیں -

(۳)

ہر بڑے ادبی دور میں چند مخصوص خیالات اور آوازیں اتنی عام و مقبول ہو جاتی ہیں کہ دوسرے خیالات اور آوازیں ان کے سامنے دب کر رہ جاتی ہیں -

یہ آوازیں اس دور کی مقبولِ عام آوازوں سے مزاج ، لہجے اور آہنگ میں اتنی مختلف ہوتی ہیں کہ اس دور میں وہ بے وقت کی راگنی معلوم ہوتی ہیں لیکن تاریخی نقطۂ نظر سے ان آوازوں کی یہ اہمیت ہے کہ وہ آنے والے دور کی تبدیلیوں کی طرف اشارہ کرکے ان کے لیے راستہ صاف کرتی ہیں ۔ ایک ایسے دور میں ایک اعلیٰ صلاحیتوں کا شاعر بھی ، ان مقبول آوازوں سے الگ ہونے کی وجہ سے ، گھٹ کر رہ جاتا ہے ۔ اس دور پر ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، میر ، درد اور سوداؔ کی آوازیں چھائی ہوئی ہیں اور ان کے سامنے ساری دوسری آوازیں اتنی نحیف ہو جاتی ہیں کہ سنائی نہیں دیتیں ۔ اس دور میں قدرت اللہ قدرت کا بھی یہی المیہ ہے اور اسی لیے وہ وہ نہ بن سکے جو وہ بن سکتے تھے ۔ قدرت اللہ قدرت مزاج اور اندازِ نظر میں میر و سودا سے مختلف تھے اور درد سے قریب ہوتے ہوئے بھی قریب نہیں تھے ۔ اسی لیے جب وہ اس دور میں اپنے مخصوص مزاج کا اظہار شاعری میں کرتے تو سننے یا پڑھنے والوں کو یہ طرزِ فکر و ادا نامانوس معلوم ہوتا اور یوں محسوس ہوتا کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں کہہ نہیں پا رہے ہیں ، اسی لیے میر نے شاہ قدرت کو ''عاجزِ سخن''۵۷ لکھا ہے اور ایک دفعہ یہ بھی کہا کہ ''دیوان کو اپنے دریا میں ڈال دو ۔''۵۸ قدرت اللہ قدرت تخلیقی سطح پر اسی کشمکش کا شکار رہے اور ان کی تخلیقی صلاحیتیں اسی لیے اس دور میں پروان نہ چڑھ سکیں ورنہ ان کی آواز میں اس روایت و مزاج کا شعور ملتا ہے جو انیسویں صدی میں غالب کے ہاں جا کر صورت پذیر ہوا ۔

شیخ قدرت اللہ قدرت۵۹ (م ۱۲۰۵ھ/۹۱ - ۱۷۹۰ع) ، جو عرف عام میں شاہ قدرت یا شاہ قدرت اللہ کے نام سے موسوم تھے ، ایک مضطرب روح کے مالک تھے ۔ ساری عمر سچائی اور حق کی تلاش میں سرگرداں رہے ۔ عالمِ جوانی میں حق کی تلاش میں مشائخِ روزگار سے رجوع کیا لیکن جب وہاں سے بھی کچھ حاصل نہ ہوا تو شاہ عشق اللہ قلندر سے ملے اور ، مزاج کی مناسبت سے ، تھوڑی سی مدت میں وہ حاصل کر لیا جس کے وہ متلاشی تھے ۔ بے قرار روح انھیں کسی ایک مقام یا صورت پر ٹھہرنے اور ایک طور پر قائم رہنے نہیں دیتی تھی ۔۶۰ شاہ قدرت دہلی کے رہنے والے تھے اور ان کا خاندان تقریباً تین سو سال سے یہیں آباد تھا ۔ ان کے جدِ اعلیٰ شیخ عبدالعزیز شکربار (م ۶ جمادی الآخر ۹۷۵ھ/ ۸ دسمبر ۱۵۶۷ع) ساڑھے سال کی عمر میں اپنے والد کے ہمراہ جونپور سے دہلی آئے۶۱ اور پھر یہیں کے ہو رہے ۔ شاہ قدرت ساری عمر قلندرانہ وضع سے زندگی بسر کرتے رہے ۔ قائم کے اس فقرے سے کہ ''فقیر سے شفقت سے پیش آتا

ہے۔"۶۲ یہ بات واضح ہوتی ہے کہ قدرت ان سے عمر میں کافی بڑے تھے۔ اگر عمر کے اس فرق کو دس سال بھی قیاس کر لیا جائے تو قدرت کا سال ولادت کم و بیش ۱۱۲۵ھ/۱۳-۱۷۱۲ع متعین کیا جا سکتا ہے۔ احمد شاہ ابدالی کے بعد جب دہلی کے حالات اور بگڑے اور اہل دہلی عافیت و روزگار کی تلاش میں ترک وطن کرکے برعظیم کے مختلف علاقوں میں جانے لگے تو شاہ قدرت بھی دہلی سے نکل کھڑے ہوئے:

حسرت اے صبح چمن ہم سے چمن چھوٹے ہے
مژدہ اے شام غریبی کہ وطن چھوٹے ہے

دہلی سے نکل کر وہ لکھنؤ آئے اور وہاں سے عظیم آباد ہوتے ہوئے مرشد آباد چلے گئے۔ اس کا پتا مختلف تذکروں کے حوالوں سے ملتا ہے۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ "بندے نے ان کو ایک بار لکھنؤ کے مشاعرے میں دیکھا ہے"۔۶۳ اور یہ بھی لکھا ہے کہ شاہ قدرت اب مرشد آباد میں مقیم ہیں۔۶۴ شورش نے لکھا ہے کہ "اتفاقاً عظیم آباد تشریف لائے"۔۶۵ علی ابراہیم خاں خلیل نے لکھا ہے کہ "مدت ہوئی کہ دہلی سے مرشد آباد آکر ساکن ہو گیا ہے۔ اس وقت کہ ۱۱۹۶ھ/۸۲-۱۷۸۱ع ہے، اس شہر کے امرا کی امداد پر بسر اوقات کر رہا ہے"۔۶۶ عمر کا باقی حصہ شاہ قدرت نے مرشد آباد میں گزارا جہاں کا ناظم ان کی سرپرستی و امداد کرتا تھا۶۷ اور وہیں مرزا علی لطف کے مطابق "شاید ۱۲۰۵ھ"۶۸ (۹۱-۱۷۹۰ع) میں وفات پائی۔ ۱۲۰۴ھ (۹۰-۱۷۸۹ع) تک شاہ قدرت کے زندہ رہنے کا ثبوت ان کے دیوان دوم کے اس مخطوطے۶۹ سے ملتا ہے جس کے پہلے صفحے پر خود قدرت کے ہاتھ کے لکھے ہوئے یہ الفاظ ملتے ہیں "کلام قدرت اللہ قدرت ۱۲۰۴ھ۔" جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ قدرت کی وفات ۱۲۰۴ھ کے بعد یا شاید ۱۲۰۵ھ میں ہوئی۔ میر شمس الدین فقیر سے ان کی رشتےداری تھی۔۷۰ ان کی اولاد میں صرف مبارک علی کا ذکر آتا ہے جو شاعر تھے اور والہ تخلص کرتے تھے۔۷۱

شاہ قدرت فارسی میں بھی شاعری کرتے تھے۷۲ لیکن بنیادی طور پر وہ اُردو کے شاعر تھے۔ علی ابراہیم خاں خلیل نے ۱۱۹۶ھ/۸۲-۱۷۸۱ع میں ان کے کلام کے مدون ہونے کی اطلاع دی ہے۔۷۳ مبتلا نے "گلشن سخن" (۱۱۹۴ھ/ ۱۷۸۰ع) میں لکھا ہے کہ ایک ہزار سے زیادہ اشعار اس کی نظر سے گزرے ہیں۔۷۴ گویا ۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع سے پہلے قدرت کا دیوان مرتب ہو چکا تھا۔ ان کے دو

دیوان ہیں ۔ ایک انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی کے ذخیرے میں اور دوسرا قومی عجائب خانہ کراچی کے ذخیرے میں ۔ پہلے دیوان میں ۱۳۳ غزلیں اور چار مخمسات ہیں ۔ غزلوں کے اشعار کی تعداد ۵۷۷ ہے[۷۵] اور دوسرے دیوان میں مکمل و نامکمل غزلوں ، مطلعوں اور اشعار کی تعداد ۹۱۴ ہے ۔ اس میں چھ رباعیاں بھی ہیں ۔[۷۶] دوسرے دیوان کی اہمیت یہ ہے کہ اس کا بڑا حصہ خود مصنف کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے اور کاتب کے لکھے ہوئے دیوان کے ابتدائی حصے میں اُسی قلم سے اصلاحیں اور اضافے موجود ہیں جس قلم سے باقی سارا دیوان لکھا ہوا ہے ۔ قدرت کے دواوین اب تک شائع نہیں ہوئے ۔

کلامِ قدرت کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ کلام اس دور کے دوسرے شاعروں سے طرزِ ادا ، لہجے اور مزاج کے اعتبار سے مختلف ہے ۔ اس میں حسن و عشق کے اظہار کی وہ صورت نہیں ہے جو یقین ، بیان ، بیدار ، اثر ، تاباں ، حسرت کے ہاں نظر آتی ہے ۔ قدرت کے ہاں عشق کی نوعیت بھی مختلف ہے ۔ یہاں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ جسمِ محبوب بھی تصورِ عشق میں تحلیل ہوگیا ہے ۔ قدرت کے کلام میں خواہشِ وصل کے بجائے تلاشِ محبوب کا اور عشق کے ذریعے حیات و کائنات کے ادراک کا احساس ہوتا ہے ۔ اس عشق میں ُحسن کا بیان نہیں ہے بلکہ صرف عشق کا اظہار ملتا ہے اور اسی زاویے سے قدرت زندگی ، کائنات اور خدا کے رشتے تلاش کرتے ہیں ۔ ان کے ہاں اظہارِ عشق کے حوالے بظاہر مجازی ہیں لیکن ان کی نوعیت حقیقی ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

نہ ملا پر وہ بے نشاں نہ ملا ۔۔۔ فکر میں اوس کی اک جہان رہا

آئینہ خانہ ہے ہستی کا یہ مرآتِ ظہور
جس جگہ سجدہ کیا میں آپ ہی موجود تھا

تصرف دیکھیو ٹک جذبۂ عشقِ حقیقی کا
گیا لے عرش سے تا فرش مشتِ خاک آدم کو

نہ واقف کارواں سے ہوں نہ کچھ آگاہ منزل سے
کیا میں وادیِ اُلفت کو طے اک جنبشِ دل سے

ہم خانہ خرابوں نے کہیں تجھ کو نہ پایا
اے خانہ براندار تو بتلا کہ کہاں ہے

جلایا مجھ کو داغِ عشق نے لیکن خدا جانے
کہ خرمن کے لیے میرے کہاں سے یہ شرار آئی

حشر میں آویں گے زاہد مے کشانِ بزمِ عشق
ہات میں ساغر، بغل میں شیشہ، کاندھے پر سبو
صفائی عشق میں اتنی تو پیدا کیجیے قدرت
نظر گر دشت پر کیجیے پری رخسار بن بیٹھے
عشق کی منزل میں اے غافل تو سجدے سے نہ چوک
دیر و مسجد، کعبہ و بت خانہ چاروں ایک ہیں
یار قدرت کو سناتا ہے ہر اک پردے میں راز
گہہ صدائے بانگ میں گہہ نغمۂ ناقوس میں

اور جب حسن کا ذکر آتا بھی ہے تو اس کی نوعیت بھی عشق کے حوالے سے یہ ہوتی ہے :

عشق نے جوہیں کیا دل میں تصور حسن کا
اک جہاں صورت گری کا کارخانہ ہو گیا

عام طور پر عشق کی منزل وصلِ محبوب ہے لیکن قدرت کے ہاں عشق کی منزل تلاشِ محبوب ہے۔ تلاش، تلاش، تلاش۔ یہی قدرت کا تخلیقی عمل ہے۔ یہی ان کا راستہ اور یہی ان کی منزل ہے۔ قدرت جوانی ہی میں تلاشِ حق میں نکل کھڑے ہوئے تھے لیکن حق نہ انھیں مشائخِ روزگار میں ملا اور نہ صوفیائے کرام کی خانقاہوں میں۔ اسی تلاش میں جب وہ عشق اللہ قلندر کی بارگاہ میں پہنچے تو انھیں وہ مل گیا جو وہ چاہتے تھے۔ اسی ادراک کا اظہار وہ ساری عمر اپنی شاعری میں کرتے رہے اور یہی شعور و ادراک انھیں معاصر شعرا سے ممتاز کر دیتا ہے۔ میر اثر کی شاعری میں عشقِ مجازی اور خواہشِ وصل کی اضطراری کیفیت کا اظہار ہے۔ درد صوفیانہ ادراک و تفکر کو حسن و عشق کی علامات سے ظاہر کرتے ہیں۔ شاہ مہدی بیدار انھی تجربات و خیالات کا اظہار کرتے ہیں جن کا اظہار میر درد کے ہاں ہوا ہے لیکن تلاشِ حق کا یہ اضطراب جو شاہ قدرت کے ہاں نظر آتا ہے اس دور میں، درد کے علاوہ، کسی اور شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ درد کا تفکر شاہ قدرت کے مزاج سے قریب تر ہے۔ اسی لیے وہ دیوان دوم میں دو جگہ درد کا ذکر یوں کرتے ہیں :

دیوان خواجہ میر کی ہر فرد کا طلا | نقاش زردی رخ قدرت سے چاہیے

چاہیے قدرت رکھے وو آہ سے چشم اثر
درد سا پیدا کرے جو پیر کامل دیکھ کر

قدرت کے ہاں، تلاشِ حق میں وصلِ محبوب کا تصور سایہ و خورشید کا سا ہے۔

جب سورج نکلتا ہے تو سایہ دور ہو جاتا ہے ۔ یہ دونوں ایک ساتھ کیسے رہ سکتے ہیں ؟ اس صورت میں آغاز و انجام کا پتا کیسے چل سکتا ہے ؟

نسبت ہے ہماری تری جوں سایہ و خورشید
جس جا نہیں تو ہم ہیں ، جہاں تو ہے نہیں ہم
دل سے کہا سناں نے کہ سینے میں یہاں رہوں
ناوک یہ پوچھتا ہے بھلا میں کہاں رہوں
لے اڑا شوق جنوں ریگِ رواں کے ہمراہ
نہ کچھ آغاز ہی سوجھے ہے نہ انجام ہمیں

اس سطح پر قدرت کا تجربہ میر درد سے بھی مختلف ہے ۔ یہ وہ لے ہے جو علویت کے ساتھ ہمیں غالب کی شاعری میں نظر آتی ہے جہاں عاشق سرگشتۂ خمار رسوم و قیود نہیں رہتا ، جہاں دیر و حرم ، کعبہ و بت خانہ ، قطرہ و یم ، شیشہ و مے سب ایک ہو جاتے ہیں ۔ شاہ قدرت کے ہاں عشق کا ایک بہت علوی ما بعدالطبیعیاتی تصور ملتا ہے ۔ اس تلاش نے قدرت کی شاعری میں وہ رنگ اور اندازِ نظر پیدا کیا جس کے ارتقا کی تکمیل غالب کی شاعری میں ہوتی ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے شاہ قدرت کے یہ چند اشعار اور پڑھیے :

ہوا دستِ جنوں سے تار تار از بسکہ پیراہن
گریباں ڈھونڈتا ہے دامن اور دامن گریباں کو
ہم سبک روحوں کو کب ہے قافلے کا انتظار
مثلِ بو دوشِ صبا پر اپنی لت شب گیر ہے
تمنا اہل عشرت کو ہے لت سرمایہ داروں سے
مرے داغِ جگر پر ہے نظر تبخالۂ شب کی
دامن سے اوس کے جتنے تھے گستاخ لگ چلے
میں تیرہ روز از روئے آداب رہ گیا
اہلِ عدم کو رمزِ فنا کا تھا کب شعور
سر مشقِ رفتگاں مرا لوحِ مزار تھا
صبر و طاقت تو نہ لائے شبِ ہجراں کی تاب
ایک ہی نالہ مگر ہمدمِ تنہائی تھا
میں زیر لب فشار گلوئے فغاں کیا
مقراض بال طائر عرش آشیاں کیا

بے طاقتی سے عرضِ تمنّا نہ کر سکا
یہاں تک تو ضعفِ غم نے مجھے ناتواں کیا
کچھ دیر ہوئی اشک نہیں آنکھوں سے گرتے
شاید نہ مژگاں کوئی لختِ جگر آیا
جاتے ہیں چلے آپ سے پر کچھ نہیں معلوم
قدرت ہمیں درپیش کدھر کا سفر آیا
گھر سے جس وقت وو غارت گرِ ایماں نکلا
کفر سے گبر گیا ، دیں سے مسلماں نکلا
کشتۂ حیرتِ حسن اس کے جہاں ہیں مدفون
لالہ واں خاک سے جوں نرگس حیراں نکلا
کب سینۂ تفتیدہ ہو مسکنِ دلِ بیتاب کا
آتش کدے میں رہ سکے مقدور کیا سیماب کا
غنچۂ پیکاں نہیں کھلتا نسیمِ صبح سے
عقدۂ دل کب ہے ہر سو ناخنِ تدبیر کا
واشدِ اہلِ تحیّر اور ہے عالم میں دیکھ
ہے تبسّم زیرِ لب اس غنچۂ تصویر کا
جس راہ سے کہ تو نے اک دم قدم کو رکھا
جو سجدہ تھا جبیں میں ہم دوشِ نقشِ پا تھا
تیرہ بختوں پر درِ عشرت ز بس مسدود تھا
جو چراغ اس بزم میں روشن کیا سو دود تھا
بس ہے صد چاک دل اور دیدۂ گریاں مجھ کو
عشق میں اتنا ہی درکار ہے ساماں مجھ کو
تیغ تو موڑا نہ بھڑا عرصۂ جاں بازوں میں
دیکھ ہنستا ہے ہر اک زخم نمایاں مجھ کو
سدا دل کے داغوں کو ہم دیکھتے ہیں
بہارِ گل و لالہ کم دیکھتے ہیں
ہمیں کام ہے آستانے سے دل کے
جو ناداں ہیں دیر و حرم دیکھتے ہیں
ہر سجدہ کو اپنے خم دیکھتے ہیں
جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں

غالب کا شعر ہے :

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں

ان اشعار کے اندازِ فکر میں ، ذخیرۂ الفاظ میں ، اشارات و کنایات میں ، لہجے اور آہنگ میں ، طرز و اظہار میں وہ واضح نقوش موجود ہیں جو آئندہ دور میں غالب کی شاعری میں صورت پذیر ہوئے ۔ ان اشعار میں ویسا ہی شعور و ادراک اور ویسی ہی فکر ہے جو غالب کو غالب بناتی ہے ۔ یہ ویسی شاعری نہیں ہے جیسی ہمیں میر و سودا کے ہاں نظر آتی ہے ۔ یہ اس دور کی نامقبول شاعری ہے ، جس میں شاعری کا ایک نیا اور وسیع امکان موجود ہے ۔ قدرت کے ہاں بھی غالب کی طرح فکر و جستجو ، شعور و ادراک جذبے کے ساتھ ملتے ہیں لیکن یہ جذبہ میر و سودا کے جذبے سے مختلف نوعیت کا ہے اور اس میں اتنا اشکال اور اتنی تہہ داری ہے کہ اسے روزمرہ کی عام زبان میں بیان کرتے ہوئے شاہ قدرت کو دشواری پیش آ رہی ہے اور اسی لیے ، اس دور کی روایتِ شاعری کے برخلاف ، ان کے ہاں فارسی تراکیب وسیلۂ اظہار بن رہی ہیں ۔ یہی صورت غالب کو بھی پیش آئی تھی اور یہی قدرت کے کلام کا عام مزاج ہے ۔ وہ اپنی بات کو چراغِ داغِ محروسی ، رفتارِ جاں پرور ، موجِ نفس ، لختِ جگر آلود ، مژدۂ ناامیدی ، مژگانِ اشک بار ، اشکِ گلگوں ، سزاوارِ قفس ، خورشیدِ لبِ بام ، تاجرِ دکانِ عقیق جگری ، آزادہ رو سلسلہ کبک دری ، غارت گرِ ہوش ، جنبشِ بادِ صبا ، شبِ تاریکِ ہجراں ، چراغِ داغِ حرماں ، داغِ سینۂ پر نور ، جانِ دلِ ناشاد ، برنگِ سیلِ خوں ، ذوقِ تلخیِ سم ، دامِ تماشا ، ذوقِ ہم‌صفیرانِ قفس ، لذتِ اہلِ قفس ، نالۂ مرغِ گرفتار ، ضبطِ رازِ عشق ، آرائشِ دامنِ مژگاں ، زیبِ چشمِ گریاں ، صد نیم بسمل ، اشک سرمژگاں ، گلِ شادابِ آتش ، سرگرم ہم آغوشی ، خالہ برانداز ، شکنِ زلفِ یار ، گنجینۂ گوہر ، گلزارِ وصل ، بلبلانِ تصویر وغیرہ تراکیب کے ذریعے بیان کرتے ہیں ۔ شاہ قدرت اور مرزا غالب میں مزاج اور لہجے کی ہم آہنگی صرف الفاظ و تراکیب کی مناسبت سے پیدا نہیں ہوئی بلکہ یہ مناسبت دراصل اس ادراک و شعور سے پیدا ہوئی ہے جو ان دونوں میں مشترک ہے ۔ یہ وہ طرزِ خاص ہے جو اس دور کے کسی شاعر کے ہاں اس طور پر نظر نہیں آتا اور اس دور میں جب میر شاہ قدرت کو اپنا دیوان دریا میں ڈالنے کا مشورہ دے رہے تھے یا اپنے تذکرے میں ان کا ذکر ، اپنے دوست عارف کے کہنے سے ، کرتے ہوئے انھیں 'عاجز سخن' لکھ رہے تھے تو انھیں کیا معلوم

تھا کہ یہی وہ امکان ہے جو اگلی صدی میں اس زبان کے ایک عظیم شاعر کے ہاں نئی صورت میں جلوہ گر ہوگا ۔

شاہ قدرت فکر و خیال کے شاعر ہیں ۔ ان کی شاعری کا رخ مابعد الطبیعیاتی ہے جس میں شعور و ادراک کے ساتھ جذبے کی گرمی شامل ہے ۔ ان کے ہاں یہ گرمی تلاشِ حق کی بےتابی سے پیدا ہوئی ہے ۔ ان کی شاعری میں قرۃ العین طاہرہ کی سی آتشِ شوق و تلاشِ منزل کا احساس ہوتا ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ شاہ قدرت کا دل بابِ آتش ہے اور ان کا سارا وجود ہجر کی آتشِ شوق میں جل رہا ہے ۔ یہ ہجر وہ ہے جو ہردم تلاشِ محبوب میں سفر جاری رکھنے پر آمادہ رکھتا ہے اور جب منزل آتی ہے تو یہ رشتہ سایہ و آفتاب کا رشتہ بن جاتا ہے ۔ اسی لیے شاہ قدرت کا عشق آگ اور سفر ہے اور اسی لیے ان کے ہاں آتش ، سوز ، آگ ، طپش ، شرار ، تجلی ، شعلہ کے الفاظ بار بار آتے ہیں ۔ داغ ، اشک اور آنسو بھی آتش و سوز کی ایک صورت ہیں :

برنگ شمع دل سوزی میں تیری آگ پھانکوں ہوں
سمندر تو نہیں پر دل ہمارا بابِ آتش ہے

سمندر کی طرح آتش پسندِ دل ہے عاشق کو
جدا اوس سے رہے بیتاب بس اسباب آتش ہے

ترا داغِ محبت یہ دلِ بےتاب رکھتا ہے
بغل میں اپنی کس آتش کو یہ سیماب رکھتا ہے

جلایا مجھ کو داغِ عشق نے لیکن خدا جانے
کہ خرمن کے لیے میرے کہاں سے یہ شرار آئی

بس کے اٹھتے ہیں جگر سے شعلے مشتعل ہیں مرے گھر سے شعلے

سینۂ تفتیدہ میں دل کی تپش کو کچھ نہ پوچھ
وہ بمعنی آتش اور یہ فی المثل سیماب ہے

جس قدر سے ہوں شرر ، داغِ دل اپنے ہیں تیز
آب و آتش سے مرا گلشن سدا شاداب ہے

محبت کی جس آنکھوں میں نمی ہے جواہر کی اوسے پھر کیا کمی ہے

یہ آگ جو شاہ قدرت کے سینے میں روشن ہے ، وہ شعور و ادراک جو ان کے اندر موجود ہے ، حیات و کائنات کے جن تجربات سے وہ دوچار ہیں اس کا اظہار اتنا آسان نہیں تھا کہ وہ بے محابا شعر کہتے چلے جاتے اسی لیے ان کے دونوں دیوان مختصر ہیں ۔ وہ بات کو ٹھہر کر اور اپنے تجربے کو پورے طور پر

بیان کرنے کے لیے ایک مختلف نوعیت کے تخلیقی عمل سے گزرتے ہیں اور اسی لیے ان کا اپنا طرز اور اپنا لہجہ ہے جس میں توانائی بھی ہے اور ویسی ہی برجستگی بھی جو غالب کے ہاں لکھرتی ہے۔

عبرت و بے ثباتیِ دہر بھی شاہ قدرت کے پسندیدہ موضوع ہیں۔ اس مضمون کو بارہ شعر کی ایک مسلسل غزل میں اس پُراثر انداز سے باندھا ہے کہ اس پُرآشوب دور میں یہ غزل عام طور پر لوگوں کی زبان پر تھی۔ میر حسن نے اس غزل کو ''مشہورِ عالم''[۷۷] کہا ہے اور مصحفی نے لکھا ہے کہ یہ غزل چھوٹوں بڑوں کی زبان پر جاری ہے[۷۸]۔ اس کا مطلع یہ ہے ؛ :

کس کی نیرنگی یہ برقِ خاطرِ مایوس ہے

جو شرر دل سے اٹھا سو جلوۂ طاؤس ہے

شاہ قدرت کے کئی شعر ایسے ہیں جو اس دور میں ضرب المثل بن گئے تھے۔ مثلاً

قدرت تو دیکھ ٹوٹی ہے جا کر کمند کہاں

جب بامِ دوست ہاتھ سے کچھ دور رہ گیا (دیوانِ اول)

قدرت کے دیوان دوم میں حاشیے پر یہ مقطع مطلع کی صورت میں ملتا ہے :

ٹوٹی کمند بخت کا وہ زور رہ گیا

جب بامِ دوست ہاتھ سے کچھ دور رہ گیا

قائم کے دیوان میں بھی یہ شعر اس طرح ملتا ہے :

قسمت تو دیکھ ٹوٹی ہے جا کر کمند کہاں

کچھ دور اپنے ہاتھ سے جب بام رہ گیا

شاہ قدرت کے دو تین ضرب المثل اشعار اور دیکھیے :

سینہ اس کا ہے دل اس کا ہے جگر اس کا ہے

تیر بیدار جدھر رخ کرے گھر اس کا ہے

رکھ نہ آنسو سے وصل کی اُمید کھارے پانی سے دال گلتی نئیں

درازیِ شبِ غم کی مت پوچھ قدرت

کہ اک اک گھڑی اوس کو سو برس ہے

شاہ قدرت اس دور کے ایک منفرد شاعر ہیں۔ اس دور کی شاعری میں ان کی آواز سارے شاعروں سے ایک الگ آواز ہے جو میر، سودا، حاتم، یقین، سوز، قائم، جعفر علی حسرت، اثر حتیٰ کہ درد سے بھی الگ ہے۔ یہ عشقیہ شاعری ہوتے ہوئے بھی ویسی عشقیہ نہیں ہے جیسی اس دور کی عام شاعری ہے۔ یہ اپنے رنگِ شاعری کی الگ روایت بناتی ہے جس میں شعور و ادراک کے ساتھ،

ہر لحظہ بدلتی حیات و کائنات کو اُوپر اٹھ کر دیکھنے کا رخ موجود ہے ۔ یہ اُردو شاعری کو ایک نئی روایت سے روشناس کراتی ہے ۔ اسے غالب کے ساتھ رکھ کر پڑھیے تو اس کی حقیقی اہمیت واضح ہوتی ہے ۔ اس رنگِ سخن میں شاہ قدرت غالب کے پیش رو ہیں ۔

میر و سودا کے ایک اور ہم عصر **ہدایت اللہ خاں ہدایت**[۷۹] (م ۱۲۱۹ھ/ ۱۸۰۴ - ۵ء) اس دور کے ایک اور قابلِ ذکر شاعر ہیں ۔ ہدایت نسلاً افغان تھے ۔ ان کے باپ دادا دہلی میں آباد تھے ۔ ہدایت یہیں پیدا ہوئے ، یہیں پلے بڑھے اور یہیں وفات پائی ۔ خواجہ میر درد کے شاگرد اور مرید تھے ۔[۸۰] طبابت ان کا پیشہ تھا ۔ ان کے ایک بھتیجے حکیم ثناء اللہ خاں فراق بھی فارسی و اُردو کے صاحبِ دیوان شاعر تھے ۔ میر درد اور شاہ محمدی بیدار کی طرح شاعری اور تصوف ان کی زندگی کے دو مرکز تھے ۔ احمد شاہ ابدالی کے بعد جب دہلی اجڑی اور اہلِ کمال ایک ایک کرکے وہاں سے دوسرے علاقوں اور خصوصاً اودھ جانے لگے تو انھوں نے یہ قطعہ لکھا :

ہدایت اپنا وطن کس کو خوش نہیں آتا
پر آہ کیا کرے اب کوئی مرضیِ رب کو
ہزار حیف کہ دلی سا شہر ویران کر
کیا ہے یاروں نے آباد ملک پورب کو

لیکن ہدایت نے میر درد کی طرح دہلی نہیں چھوڑی ۔ اہلِ دل کی طرح ہدایت منکسر المزاج اور شریف النفس انسان تھے ـــــ متواضع و مؤدب ،[۸۱] حلیم و سلیم[۸۲] ، صاف دل و پاکیزہ سیرت ۔[۸۳] قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ چالیس سال تک میرا ان سے استادی شاگردی کا رشتہ قائم رہا لیکن میں نے نہیں دیکھا کہ ان سے کبھی کوئی رنجیدہ ہوا ہو یا کسی کو ان سے آزار پہنچا ہو ۔[۸۴] قائم چاند پوری نے ان کے بارے میں ایک ہجویہ رباعی لکھی تھی جس کا جواب بھی شریفانہ انداز میں ہدایت نے دیا تھا ۔ اس کا ذکر ہم قائم کے ذیل میں کر آئے ہیں ۔

ہدایت صاحبِ دیوان شاعر تھے ۔[۸۵] مبتلا[۸۶] اور لطف[۸۷] نے لکھا ہے کہ ان کا دیوان مختصر تھا لیکن ان کے شاگرد قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ان کا دیوان تقریباً نو ہزار اشعار پر مشتمل تھا ۔ دیوان کے علاوہ کچھ مثنویات بھی تھیں اور علم تصوف میں ایک رسالہ ''چراغِ ہدایت'' کے نام سے لکھا تھا ۔[۸۸] قاسم کی نظر سے یہ دیوان گزرا تھا جس کا طویل انتخاب انھوں نے اپنے تذکرے میں دیا ہے ۔ کوئی وجہ نہیں ہے کہ مبتلا اور لطف کے مقابلے میں قاسم

کی بات کو صحیح نہ مانا جائے ۔ ممکن ہے مبتلا و لطف کی نظر سے جو دیوان گزرا ہو وہ ہدایت کے ضخیم دیوان کا انتخاب ہو ۔ میر حسن نے ان کی ایک مثنوی ''در تعریفِ بنارس'' کا بھی ذکر کیا ہے جو ہدایت نے اس وقت لکھی تھی جب وہ خالصہ بادشاہی کے پیش کار لالہ سبدھ رائے یکدل کے ہمراہ بنارس گئے تھے ۔۸۹ نواب اعظم الدولہ سرور نے مثنوی اور دیوانِ غزلیات کے علاوہ مراثی، سلام و قصائد کا بھی ذکر کیا ہے ۔۹۰ ان سب سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہدایت ایک پُرگو اور قادرالکلام شاعر تھے ۔ آج ہدایت کا دیوان ناپید ہے لیکن چونکہ یہ وہ شاعر ہے جس نے اس دور میں اُردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام انجام دیا ہے اس لیے ہم نے مختلف تذکروں سے ان کے کئی سو اشعار جمع کرکے ان کی شاعری کے بارے میں رائے قائم کی ہے ۔ شیفتہ نے۹۱ ان کا سالِ وفات ۱۲۱۵ھ (۱ - ۱۸۰۰ع) دیا ہے ۔ خوب چند ذکا نے عیار الشعرا میں۹۲ اور سرور نے عمدۂ منتخبہ۹۳ میں سال وفات ۱۲۱۹ھ (۵ - ۱۸۰۴ع) دیا ہے ۔ قاسم نے صرف اتنا لکھا ہے کہ ''چند دن ہوئے جہانِ فانی کو خیرباد کہہ کر سرائے جاودانی میں قیام کیا ۔۹۴'' 'چند دن ہوئے' کا مفہوم سمجھنے کے لیے ہماری نظر عمدۂ منتخبہ میں سرور کے ایک بیان پر جاتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ۱۲۱۹ھ میں قاسم نے میرا تذکرہ دیکھا اور اسے دیکھ کر قاسم کے دل میں تذکرہ لکھنے کا خیال پیدا ہوا ۔۹۵ قاسم کے حالات، جیسا کہ سرور نے خود بتایا ہے، ۱۲۱۹ھ میں لکھے گئے ہیں ۔ اگر قاسم نے ۱۲۱۹ھ میں، جو سرور کے مطابق ہدایت کا سالِ وفات ہے، اپنے استاد ہدایت کے حالات تذکرے میں درج کیے تو اس ''چند دن ہوئے'' کا مطلب یہ ہے کہ ہدایت نے ۱۲۱۹ھ (۵ - ۱۸۰۴ع) میں وفات پائی اور یہی سالِ وفات زیادہ قرینِ صحت ہے ۔

ہدایت کے کلام میں وہ ساری عام خصوصیات ملتی ہیں جو اس دور کے دوسرے قابلِ ذکر شعرا کے ہاں نظر آتی ہیں ۔ ان کے ہاں اخلاق و تصوف بھی ہے اور حسن و عشق کا اظہار بھی ۔ عشق ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ ہے جس میں جذبہ و احساس شامل کرکے انھوں نے اپنی شاعری کو نکھارا ہے یہ چند شعر دیکھیے :

بھلا بتاؤ مری جان کچھ ہدایت نے　　تمھارے جور سے شکوہ کبھی کیا ہوگا
مگر یہی نہ کہ بے اختیار ہو کے کبھو　　کچھ اور بس نہ چلا ہوگا رو دیا ہوگا

یہ تیرِ عشق دل کے تو اب پار ہو چکا
ہونا جو کچھ کہ تھا سو مرے یار ہو چکا

کچھ زرد ہو گیا ہے ہدایت تو ان دنوں
ایسا یہ کس کی چشم کا بیمار ہو گیا
کوئی پھرا نہ ملکِ عدم سے تو اب تلک
پایا جہاں کسو نے کچھ آرام رہ گیا
حیرت میں ہوں کہ تیرے تئیں اے شبِ وصال
ظاہر میں دیکھتا ہوں کہ عالم ہے خواب کا

رہ کے اس باغ میں کیا کیجے گا — چلتے ہیں ہم بھی تیرے ساتھ نسیم
یا رب کیا آج سو گئی صبح — کٹتی ہی نہیں یہ ہجر کی شب
بارے مر مر کے میں جیا ہوں — رودادِ شب فراق مت پوچھ

کیا کہوں میں کہ ترے ہجر میں کیوں کر گزری
وہی جانے ہے مری جان کہ جس پر گزری
انجام کار دل کا ہدایت میں کیا کہوں
آنسو کی بوند ساتھ لہو کے ٹپک گئی

ان چند اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ہدایت کے کلام میں حلاوت اور دردمندی کے ساتھ لطافتِ احساس موجود ہے ۔ اس میں زبان و بیان کی رچاوٹ بھی ہے اور روزمرہ و محاورہ کو سلیقے سے استعمال کرنے کی ہنرمندی بھی ۔ زبان کے اسی مزے کی وجہ سے ان کے کلام میں شگفتگی و لطف پیدا ہو جاتا ہے اور شعر میں تازگی کا احساس ہوتا ہے ۔ اُن کے کلام سے آج بھی اچھے اشعار خاصی تعداد میں منتخب کیے جا سکتے ہیں ۔ ان کا کلام نہ صرف صاف و شستہ ہے بلکہ سفرِ عشق میں ہونے والے تجربے بھی اس میں شامل ہیں ۔ انھیں زبان و بیان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اپنی بات روزمرہ کی زبان میں بیان کرنے پر پوری طرح حاوی ہیں ۔ اُردوٗ غزل نے عشقیہ جذبات کو اس طور پر برتا کہ شاید ہی کوئی گوشہ ایسا ہو جس کا اظہار غزل میں نہ ہوا ہو ۔ اب شاعر کا کمال اس میں تھا کہ وہ عشق کو کس طرح آفاقی بنا دے ۔ میر وہ واحد شاعر ہیں جنھوں نے یہ کام بھی کر دکھایا ، اسی لیے وہ نہ صرف اس دور پر چھا گئے بلکہ ان کی آواز اس دور کے ہر شاعر کی آواز میں شامل ہو گئی ۔ اسی وجہ سے ، ایسے شاعر جن میں اعلیٰ درجے کی تخلیقی صلاحیتیں موجود تھیں ، میر کے سامنے دوسرے درجے کے شاعر بن کر رہ گئے ۔ یہی صورت قائم کے ساتھ ہوئی اور یہی اس دور کے چند اور دوسرے شاعروں کی طرح ہدایت کے ساتھ بھی پیش آئی ۔ ہدایت کی شاعری میں ایک لہجے اور طرز کا احساس ہوتا ہے ۔ میر

نے بھی ہدایت کے بارے میں یہی لکھا ہے کہ ''ریختہ ایک خاص انداز سے کہتا ہے۔''۹۶ خود ہدایت بھی اپنی شاعری کو میر و مرزا کے برابر سمجھتے تھے:

اے ہدایت جو سخن فہم ہیں اون کے نزدیک
میر و مرزا کا جہاں ذکر ہے وہاں ہم بھی ہیں

لیکن ان کا کلام اپنی ساری قادر الکلامی اور لہجہ و طرز کے باوجود میر و درد سے اُوپر نہیں اٹھتا، اسی لیے وہ اچھے شاعر ہوتے ہوئے بھی میر، درد، سودا سے کمتر درجے کے شاعر ہیں۔ ہدایت نے میر، درد، سودا، قائم اور دوسرے قابلِ ذکر شعرا کی طرح اس دور کی زبان کو مانجھا، اس میں بیان کی قوت پیدا کی، نازک احساسات کے اظہار کا سلیقہ پیدا کیا اور اپنے تخلیقی عمل سے اُردو شاعری کو ایک ایسی صورت دینے میں مدد دی کہ اس میں عوام و خواص دونوں شریک ہوگئے۔ میر، درد اور سودا نے، شاعری کے نئے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر، اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کردی جب کہ ہدایت اور اس دور کے ایسے ہی دوسرے شاعروں نے اس روایت کو مانجھنے، پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام کیا۔ ہدایت اس دور کے ان شاعروں میں شامل ہیں جو اپنے دور میں بڑے شاعروں کو بڑا بنانے کا کام انجام دیتے ہیں۔ اس دور میں قائم و بیدار کی طرح ہدایت کی بھی اہمیت ہے:

ہدایت کہا ریختہ جب سے ہم نے رواج اٹھ گیا ہند سے فارسی کا

دہلی کی شاعری کی وہ روایت، جسے ہم نے ''ردِ عمل کی تحریک'' کے نام سے موسوم کیا ہے، مرزا مظہر کے دو شاگردوں ـــ محمد باقر حزیں اور محمد فقیہ دردمند ـــ کے ذریعے عظیم آباد و بنگالہ پہنچی جہاں ان شعرا نے نئے مذاق سخن کا بیج ڈال کر نئی روایتِ شاعری کو پروان چڑھایا، جسے کچھ عرصہ بعد اشرف علی خاں فغاں نے اور مضبوط کیا۔ میر باقر حزیں کی وفات ۱۱۶۵ھ میں، دردمند کی وفات ۱۱۷۹ھ (۶۶-۱۷۶۵ء) میں اور فغاں کی وفات ۱۱۸۶ھ (۷۳-۱۷۷۲ء) میں ہوئی۔ میر محمد حیات، ہیبت قلی خاں جن کا خطاب اور حسرت تخلص تھا۹۷ اور جو عرفِ عام میں ہیبت قلی خاں حسرت (م ۱۲۱۰ھ/۹۶-۱۷۹۵ء) کے نام سے جانے جاتے ہیں، سرزمین عظیم آباد کے شعرا کی پہلی کھیپ میں ایک ایسے صاحبِ دیوان شاعر ہیں جن کا معیار سخن قابلِ ذکر ہے۔ ہیبت قلی خاں حسرت، محمد باقر حزیں کے بہنوئی بھی۹۸ تھے اور میر غلام حسین شورش عظیم آبادی (م ۱۱۹۵ھ/۸۱-۱۷۸۰ء)۹۹ صاحبِ تذکرۂ شورش اور شیخ غلام یحییٰ حضور عظیم آبادی (م ۷ جمادی الثانی ۱۲۰۶ھ/۱۰۰ ۲ فروری

۱۷۹۲ع) کی طرح ان کے شاگرد بھی - ان کے کلام اور ملازمت کی نوعیت کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ حسرت عظیم آبادی نے مروجہ تعلیم حاصل کی تھی۔ وہ زندگی میں تین درباروں سے وابستہ رہے - پہلے نواب شوکت جنگ، ناظم پورنیہ کی رفاقت میں رہے[۱۰۱] لیکن یہ توسل زیادہ عرصے قائم نہیں رہا اس لیے کہ شوکت جنگ دو ماہ بعد ہی ربیع الاول ۱۱۶۹ھ/دسمبر ۱۷۵۵ع میں قتل کر دیے گئے - اس کے بعد حسرت نواب سراج الدولہ سے وابستہ ہو کر خدمتِ داروغگی[۱۰۲] اور عرض بیگی مختار سوال و جواب[۱۰۳] کے عہدے پر فائز ہو گئے جہاں انھوں نے یہ خدمت محنت و توجہ سے انجام دی - ان کے ہیبت و دبدبہ کا یہ عالم تھا کہ کسی کو سرکشی کی مجال نہیں تھی -[۱۰۴] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی خدمات سے خوش ہو کر سراج الدولہ نے انھیں ہیبت قلی خاں کا خطاب دیا تھا - ساری عمر وہ اسی نام سے پہچانے جاتے رہے - سراج الدولہ کا عرصۂ حکومت (۹ رجب ۱۱۶۹ھ — ۱۵ شوال ۱۱۷۰ھ/۱۰ اپریل ۱۷۵۶ع — ۲ جولائی ۱۷۵۷ع) بھی بہت مختصر تھا - جنگِ پلاسی میں شکست کے بعد وہ بھی بے دردی کے ساتھ قتل کر دیے گئے - سراج الدولہ کے بعد حسرت بے روزگار ہو گئے اور ان کی پریشانیوں کے دور کا آغاز ہوا - ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع میں جب امر اللہ الہ آبادی (صاحبِ تذکرۂ مسرت افزا) عظیم آباد گئے تو حسرت اس وقت مرشد آباد میں ''بحسرت مافات و مضیٰ'' زندگی گزار رہے تھے -[۱۰۵] ۱۱۹۴ھ/ ۱۷۸۰ع میں مبتلا نے لکھا کہ اس وقت نواب مبارک الدولہ کے زمرۂ متوسلین میں شامل ہیں اور پریشانی میں زندگی گزار رہے ہیں -[۱۰۶] ۱۱۹۸ھ/۸۴ - ۱۷۸۳ع میں ابراہیم خاں خلیل نے لکھا کہ نواب مبارک الدولہ میر مبارک علی خاں بہادر ناظمِ بنگالہ کے متوسل ہیں اور غربت و پریشانی میں زندگی گزار رہے ہیں -[۱۰۷] نوجوان مبارک الدولہ تو نام کے ناظمِ بنگالہ تھے، اصل اختیار تو انگریزوں کے ہاتھ میں تھا - اس طرح حسرت کی کم و بیش ساری عمر فارغ البالی کی حسرت میں گزر گئی اور وہ عمر بھر اپنے باپ دادا کی جائیداد بیچ بیچ کر کھاتے رہے جس کا اندازہ اس سفارشی خط سے بھی ہوتا ہے جو ابراہیم خاں خلیل نے حسرت کے گاؤں کی فروخت اور ہمت سنگھ کی دھاندلیوں کے سلسلے میں احمد علی قیاست کو لکھا تھا -[۱۰۸] اسی عالم میں ۱۲۱۰ھ[۱۰۹] (۹۶ - ۱۷۹۵ع) میں، جب کہ اٹھارویں صدی عیسوی کے ختم ہونے میں پانچ سال باقی تھے، انھوں نے مرشد آباد[۱۱۰] میں وفات پائی:

کلفتِ ایام سے حسرت یہاں   عمر میں کیا خاک بسر کر گیا

دیوان حسرت کا ایک ہی نسخہ ہے جو رضا لائبریری رامپور میں محفوظ ہے اور اب مرتب و شائع ہو چکا ہے ۔۱:۱ اس میں بھی حسرت کا سارا کلام نہیں ہے ۔ بعض تذکروں میں ان کا ایسا کلام ملتا ہے جو اس واحد نسخے میں نہیں ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ رامپور کا نسخہ دیوانِ حسرت کا قدیم نسخہ ہے جس میں وہ کلام شامل نہیں ہے جو بعد میں لکھا گیا ۔ دیوان حسرت عظیم آبادی میں ایک نعتیہ مخمس ، ایک مثمن ، دو سلام اور تیرہ رباعیات کے علاوہ سب غزلیں ہیں جن کی تعداد ۴۴۴ ہے ۔ اس دیوان کے علاوہ ان کی کوئی اور تصنیف نہیں ہے ۔ غلطی سے جعفر علی حسرت کی مثنوی ''طوطی نامہ'' ان سے منسوب کی جاتی رہی ہے جس پر ہم پچھلے صفحات میں بحث کر آئے ہیں ۔

ہیبت قلی خاں حسرت بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں ۔ حسرت ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، بہار و بنگالہ کے شعرا کی اس پہلی نسل سے تعلق رکھتے ہیں جو مرزا مظہر کے شاگرد حزیں اور دردمند کے زیراثر یہاں ابھری ۔ حسرت کے کلام پر اسی لیے دہلوی شعرا کے رنگِ سخن کا گہرا اثر ہے ۔ ان کا کلام اٹھارویں صدی کے تہذیبی مزاج کے مطابق سر تا پا عشقیہ ہے ۔ اس میں وہ گہرائی نہیں ہے جو میر کے ہاں ملتی ہے ، نہ وہ تنوع ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے اور نہ تصوف کا وہ فکری عنصر جو درد کے ہاں نظر آتا ہے ۔ حسرت کے لیے حزیں کی شاعری ایک معیار تھی جس کی وہ پیروی کرتے ہیں ۔ اسی لیے وہ اسی روایت کی تکرار اور پیروی کرتے ہیں جو حزیں کے ذریعے ان تک پہنچی تھی ۔ ان کے کلام میں جذبہ و احساس کی وہ گرمی بھی نہیں ہے جو ہمیں دوسرے درجے کے دہلوی شعرا میں نظر آتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ دہلی نے اٹھارویں صدی میں جن انقلابات کا سامنا کیا ، جن بربادیوں کی دوزخ میں یہ شہر جلا ، عظیم الشان مغلیہ سلطنت جس طرح اس شہر کی آنکھوں کے سامنے منہدم ہوئی ، اس کا تجربہ اہلِ دہلی کے علاوہ کسی دوسرے شہر نے نہیں کیا تھا ۔ اس تجربے نے اہل دہلی کے دلوں میں وہ گداختگی ، سوز اور آگ پیدا کر دی جس کا اظہار ان کی شاعری میں ہوا ہے ۔ اسی لیے غم کی لَے دہلوی شاعری میں تیز ہے ۔ بے ثباتی و عبرت کے مضامین عام ہیں اور تصوف اسی لیے ان کو محبوب ہے ۔ حسرت کا یہ تجربہ چونکہ براہ راست نہیں تھا اور وہ اس قسم کے مضامین محض روایت کی پیروی میں باندھ رہے تھے اس لیے ان کے کلام میں وہ اثر نہیں ہے جو ہمیں دہلی کے دوسری صف کے شعرا مثلاً قائم ، بیان ، ہدایت ، بیدار وغیرہ کے ہاں نظر آتا ہے ۔ حسرت کی شاعری تکرار

روایت کی شاعری ہے ۔ ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ بھی عشق ہے لیکن اس عشق میں وہ حرارت نہیں ہے جو کوہکن سے جوئے شیر کھدواتی اور مجنوں کو صحرا صحرا پھراتی ہے ۔ ان کا دیوان پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ شریفانہ عشق کی شریفانہ شاعری ہے ۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

اتنا نومید نہ ہو دل کو قوی رکھ حسرت
صبر کو دیکھ تو کیا ہوتا ہے ہوتے ہوتے
مہربانی نہ کرو ہم سے میاں کیا ہوگا
اسی افسوس میں مرجائیں گے یاں کیا ہوگا
مر گیا میں اس نے جب مجھ سے اکیلے یوں کہا
آپ تو رسوا ہوا ہے تو مجھے رسوا نہ کر
یارو یہ مرا عشق کا عنوان کسی روز
کھو کر رہے گا ہائے مری جان کسی روز
ہو نہ ہو مجھ سے خفا دل میں ہے کچھ وہ دلدار
خود بخود آج طبیعت مری گھبراتی ہے

ان اشعار سے ایک ایسے عاشق کی تصویر ابھرتی ہے جس میں حد درجہ الفعالیت ہے ، جو بے عمل ہونے کی وجہ سے بزدل بھی ہے اور بے حوصلہ بھی ۔ اس میں حقیقت کا سامنا کرنے کی ہمت نہیں ہے ۔ یہی کیفیت حسرت کی شاعری پر چھائی ہوئی ہے ۔ اسی لیے ہم نے ان کی شاعری کو شریفانہ عشق کی شریفانہ شاعری کہا ہے ۔ حسرت کی شاعری کا عاشق اپنے محبوب سے ایسا سہا ہوا ہے کہ وہ اپنے عشق کا پورا تجربہ بیان کرنے سے بھی قاصر ہے ۔ اسی لیے یہاں عشق 'نیم عشق' ہے اور تجربہ 'نیم تجربہ' ہے اور اسی وجہ سے حسرت کی شاعری اس سطح پر بھی نہیں آپاتی جس پر ہمیں فغاں ، ہدایت ، بیدار اور خود حزیں کی شاعری نظر آتی ہے ۔ لیکن حسرت اپنے ان ادھورے جذبات کا اظہار جس سلاست اور سادگی سے کرتے ہیں وہ انھیں اس دور کے شعرا میں قابلِ توجہ ضرور بنا دیتی ہے ۔ اس سادہ طرز کی وجہ سے ان کے ہاں ایک ایسا لہجہ پیدا ہوگیا ہے جو اس دور میں انھیں مقبولیت دیتا ہے ۔ اس لہجے کا مقابلہ میر ، سودا ، درد سے تو کیا ، قائم و بیدار سے بھی نہیں کیا جا سکتا ، لیکن اس کے باوجود یہ حسرت کا اپنا لب و لہجہ ہے جو الفعالیت سے نظریں نیچی کرکے دھیمی آواز میں ، بات نہ کرنے کے انداز میں بات کرنے سے پیدا ہوا ہے اور جس میں اظہار کی سادگی و سلاست نے ایک ہلکا سا رنگ بھی بھر دیا ہے اور

جس سے حسرت کی شاعری کی یہ صورت بنی ہے :

ہجر کا دن کہ ترا آفتِ جاں تھا گزرا
مجھ پہ لائے گی بلا اب شبِ تنہائی کیا

کر کر کے یاد اس کی بے حال ہوں نہایت
فرصت ذرا تو مجھ کو تو اے خیال دینا

جب میں کہا کمر تو مرے قتل پر نہ کس
بولا وہ شوخ کرکے تبسّم ابھی سے بس

یار آتا نظر نہیں آتا   ہم کو ہوتا نہ انتظار اے کاش

درد اپنی بے کسی کا ہم کسی سے کیا کہیں
آشنا سارے جہاں میں ایک رکھتے ہیں سو تم

اس کے دل میں کبھی تاثیر نہ کی   اے محبت اسے کیا کہتے ہیں

ہو جاوے اک توجہ ادھر بھی اگر کبھی
اتنا بڑا یہ کام ترے روبرو نہیں

یاد اس لطف حضوری کا کریں کیا حاصل
آ پڑا کام فقط اب تو تری یاد کے ساتھ

یک بیک یاد تمہاری جو مجھے آتی ہے
جی ہی جانے ہے جو کچھ دل پہ گزر جاتی ہے

جس کی جدائی مجھ کو خیالِ محال تھا
رہتا ہے کام اب مجھے اس کے خیال سے

مری بات سنتا ہے اس طور سے
کہ کہتا ہوں گویا کسی اور سے

ہم کو دلیا کے تر و خشک سے پہنچا ہے یہی
لب مرے خشک رہے چشم مری نم ہووے

رہے ہے نقش مرے چشم ودل پر یوں تری صورت
مصوّر کی نظر میں جس طرح تصویر پھرتی ہے

حسرت کے زبان و بیان پر ، روزمرہ و محاورہ پر ، اظہار کی صفائی و پاکیزگی پر دلی کے زبان و بیان کا واضح اثر ہے - دلی کی بربادی کے بعد جب وہاں کے اہل کمال برعظیم کے مختلف شہروں میں آباد ہوئے تو تقریباً نصف صدی تک دلی کی زبان ، ہر علاقے کی نئی نسل کے شعرا کے لیے معیار بنی رہی - یہی صورت فرخ آباد ، فیض آباد اور لکھنؤ میں رہی اور یہی صورت مرشد آباد ، عظیم آباد اور

حیدر آباد دکن میں رہی ۔ حسرت کی بنیادی زبان و محاورہ یہی زبان ہے لیکن جب سودا و سوز کو لکھنؤ آئے جُگ بیت گئے ، میر بھی نئے پرانے ہو گئے اور لکھنوی تہذیب اپنے تہذیبی تقاضوں اور ان سے پیدا ہونے والی معاشرتی و تہذیبی ضرورت کے پیش نظر اپنی انفرادیت تلاش کرنے لگی تو زبان و بیان اور لہجے بھی بدلنے لگے ۔ اودھ کی تہذیب و شاعری کے یہ اثرات عظیم آباد بھی پہنچے اور حسرت عظیم آبادی کی شاعری میں بھی نظر آنے لگے ۔ ان اثرات کا سب سے پہلا اثر یہ ہوا کہ حسرت بھی سنگلاخ زمینوں میں غزلیں کہنے لگے جن میں واضح طور پر زور زمین پر تھا ۔ دوسرا اثر یہ ہوا کہ معاملہ بندی شاعری میں در آئی اور ان کی شاعری میں بھی تیز شوخی آ گئی جو لکھنؤ کے تہذیبی مزاج نے پیدا کی تھی ۔ تیسرا اثر یہ ہوا کہ جذبہ و احساس کی جگہ خیالی مضمون آفرینی نے لے لی ۔ حسرت کے ہاں یہ اثرات ابتدائی دہلوی اثرات کے مقابلے میں کم ضرور ہیں لیکن پھر بھی ان کے دیوان میں خاصی تعداد میں ایسی غزلیں ملتی ہیں جن میں لکھنؤ کی نئی شاعری کے اثرات واضح ہیں ، مثلاً وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلعے یہ ہیں :

کسی کو سہل ہے کاٹے اگر زمین کا سانپ
خدا کرے نہ ڈسے زلفِ عنبرین کا سانپ

لکھ دے ایسا کوئی محبوب کی حُب کا تعویذ
کہ گلے کا مجھے کر رکھتے دل آرا تعویذ

کیوں کر نہ کرے یار ترا ناز فلک پر
ہے اس کا دماغ اے بتِ طنّاز فلک پر

سنگیں دلوں کا غم مری چھاتی کا ہے پہاڑ
صحرا کی راہ لوں میں گریباں کو اپنے پھاڑ

وفا کے ہیں خوان پر نوالے ز آب اول دوم بہ آتش
بھرے ہے ساقی یہاں پیالے ز آب اول دوم بہ آتش

بوسہ میں لوں گا گن کے یار یک دو سہ چار پنج و شش
کہہ چکا بس میں ایک بار یک دو سہ چار پنج و شش

کب تک وہ کمر میرے دلِ چاک پہ باندھے
راہِ نظر اس دیدۂ نمناک پہ باندھے

ان غزلوں میں لکھنؤ کی نئی ابھرتی ہوئی شاعری کا مزاج ایسا رسا بسا ہے کہ دیوانِ حسرت پڑھتے ہوئے یہ غزلیں ان کے باقی کلام سے الگ معلوم ہوتی ہیں ۔

لکھنوی شاعری کے یہ اثرات نہ صرف لکھنؤ کے نئے شعرا میں مقبول تھے بلکہ دہلی اور برعظیم کے دوسرے علاقوں میں بھی رفتہ رفتہ سرایت کر رہے تھے اور وہ صورت بن رہی تھی جس کا مطالعہ ہم جعفر علی حسرت کے ذیل میں کر آئے ہیں اور جو حسرت عظیم آبادی کے ان جیسے اشعار میں دکھائی دیتی ہے :

میں کہا اس سے ترے غم میں موا میں کیا کروں
ہنس کے بولا آن پہنچا دن ترا میں کیا کروں
تجھ پہ پیارے حسرتِ مسکیں کی دلجوئی ہے فرض
گفتگو سیکھی ہے کیا میں کیا کروں میں کیا کروں
کیا عیش ہے تو پاس ہو اور موسم برسات ہو
بجلی سا ہو تو جلوہ گر جس دم اندھیری رات ہو
اپنی گلی میں دیکھ کے حسرت کو بولا یار
چل جا پرے ہو دور اگر تیری خیر ہے

شوخ معاملہ بندی کے اس نئے رجحان کو دیکھ کر، جو حسرت کی زندگی کے آخری دور کی شاعری میں نمایاں ہوا، یہ کہا جا سکتا ہے کہ میر، سودا اور درد کے رنگِ سخن کی جگہ اب یہ نیا رنگ سخن لے رہا ہے ۔ اس میں مزا لینے والی وہ کیفیت موجود ہے جو میر اور درد سے مختلف ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ ہوا کا رخ بدل گیا ہے اور حسرت بھی اب ہوا کے اسی رخ پر چل رہے ہیں ۔ انھوں نے اپنے دور کے دونوں رنگِ سخن کی پیروی کی، اسے اُردو کے نئے مرکز عظیم آباد میں مقبول بنایا اور زبان و بیان کا وہی معیار قائم کیا جو ہر جگہ اُردو زبان و شاعری کا ادبی معیار تھا اور اس طرح عظیم آباد بھی ایک نیا مرکز بن کر اُردو شاعری کی روایت کے بڑے دھارے سے آ ملا ۔ یہ کام اس دور میں جو شاعر بھی کرتا وہ قابلِ ذکر ہو جاتا اور حسرت نے چونکہ یہ کام زیادہ سلیقے سے کیا اس لیے وہ عظیم آباد میں اُردو شاعری کی مرکزی روایت کے پہلے نمائندہ عظیم آبادی شاعر ہیں ۔

حسرت کی زبان وہی معیاری زبان ہے جو ادبی سطح پر شمال سے جنوب تک، مشرق سے مغرب تک استعمال ہو رہی ہے ۔ ان کے ہاں وہ الفاظ، جو اب متروک ہوگئے ہیں، اسی طرح استعمال ہو رہے ہیں جیسے اس دور کے دوسرے شاعروں کے ہاں ہو رہے ہیں ۔ افعال، ضمائر، تذکیر و تانیث، اضافت و عطف وغیرہ کا استعمال اسی طرح ہے جس طرح سب کے ہاں ملتا ہے، لیکن جمع بنانے کی وہ صورت بھی ملتی ہے جو صرف قائم چاند پوری کے ہاں ملتی ہے ۔ حسرت جہاں عام

طریقے سے جمع بناتے ہیں وہاں اس طرح بھی بناتے ہیں :

صفائیں ع دیکھو کیا مجھ کو بتاتی ہیں صفائیں آنکھیں

خوبئیں ع ہزار خوبئیں ہیں تجھ میں اور یہاں دو چشم

گستاخیں ع ہر ایک سے گستاخیں ہم ہی سے ادب ہے

خودکشئیں ع کیا خودکشئیں ہم نے کی وصل کی خواہش میں

ایک آدھ جگہ جمع الجمع اس طرح بنائی ہے ۔ وضع کی جمع اوضاع ہے لیکن حسرت نے جمع الجمع اوضاعیں بنائی ہے :

ع اوضائیں پسندیدہ تری دیکھیں جو کر غور

سودا کے ہاں بھی ایک جگہ اسی سے ملتی جلتی یہ صورت ملتی ہے :

ع شعراؤں میں ہیں جو صدر نشیں

اس فہرست میں چند اور شاعروں کا اضافہ کیا جا سکتا ہے جو صوبہ بہار و بنگال اور سر زمین دکن میں اُردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام کر رہے ہیں ۔ اگلے باب میں ہم ایسے ہی چند قابلِ ذکر شاعروں کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ گلشنِ سخن : مردان علی خاں مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۱۳ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ع ۔

۲۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۵۲ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۰ع ۔

۳۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۴۷ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔

۴۔ تعینِ زمانہ : قاضی عبدالودود ، ص ۱۵۸ ، حصہ اول ''معاصر'' پٹنہ ، بہار ۔

۵۔ حسرت : کلب علی خاں فائق ، سہ ماہی ''صحیفہ'' شمارہ ۳۸ ، ص ۳۲ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور

۶۔ جعفر علی حسرت : حالات و آثار ، از مشفق خواجہ ، سہ ماہی 'اُردو نامہ' شمارہ ۵۰ ، ص ۱۱۵ ، ترقی اُردو بورڈ ، کراچی ۱۹۷۵ع ۔

۷۔ سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۲۷۶ ، پٹنہ ، بہار ۱۹۵۸ع ۔

۸- سفینۂ ہندی : ص ۶۲ -
۹- تین تذکرے (مجمع الانتخاب) : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۹۷ ، مکتبہ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ء -
۱۰- سفینۂ ہندی : ص ۶۲ -   ۱۱- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۵۲ -
۱۲- ایضاً : ۲۰۶ -
۱۳- دیوانِ جہاں دار : مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۳۷ و ۴۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ء -
۱۴- تذکرۂ ہندی : ۷۴ -   ۱۵- تین تذکرے : ص ۷۹ -
۱۶- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۵۲ -
۱۷- دستور الفصاحت : احمد علی خاں یکتا ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، ص ۷۲ ، ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۴۳ء -
۱۸- ۱۹- ۲۰- خوش معرکۂ زیبا : سعادت خاں ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ، ص ۲۴۹ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ء -
۲۱- کلیاتِ حسرت : مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، ص ۱۴ - ۱۵ ، ادارہ فروغ اُردو لکھنؤ ۱۹۶۶ء -
۲۲- کلیاتِ سودا : مرتبہ ڈاکٹر شمس الدین صدیقی (جلد دوم) ، ص ۱۲۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۶ء -
۲۳- کلیاتِ حسرت : ص ۱۹۳ -
۲۴- کلیاتِ حسرت : مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی -
۲۵- اے کیٹالاگ اوف عریبک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس ، ص ۵۸۶ - ۵۸۷ ، کلکتہ ۱۸۵۴ء -
۲۶- تاریخ ادب ہندوستانی : گارساں دتاسی (ترجمہ و حواشی لیلیان سکستن) مخطوطہ ، ص ۳۷۶ ، مملوکہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، کراچی -
۲۷- مثنوی طوطی نامہ : مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، مقدمہ حاشیہ ص ۶ ، مکتبہ کلیان ، لکھنؤ ۱۹۶۱ء -
۲۸- فہرستِ مخطوطات انجمن ترقی اُردو : مرتبہ افسر صدیقی امروہوی (جلد اول) ، ص ۲۶۵ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۶۵ء -
۲۹- جعفر علی حسرت ــ احوال و آثار : مشفق خواجہ ، اُردو نامہ ، شمارہ ۵۰ ، ص ۱۵۰ ، کراچی ۱۹۷۵ء -

۳۰- عقدِ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی، ص ۴۱ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۴ع -
۳۱- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۱۴۰ ، لظامی پریس ، بدایوں ۱۹۲۲ع -
۳۲- مخزنِ نکات : قائم چاند پوری ، ص ۱۶۷ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع -
۳۳- تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ -
۳۴- مزارات اولیائے دہلی : محمد عالم شاہ فریدی دہلوی ، ص ۱۲۸ ، (بار دوم) جید برقی پریس ، دہلی ۱۳۴۶ھ -
۳۵- تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۳۱ - ۳۶- تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ -
۳۷- مزارات اولیائے دہلی : ص ۱۲۸ -
۳۸- چمنستانِ رحمت الٰہی : مصنفہ واحد یار خاں ، ص ۳ - ۴ ، مطبع جماعت تجارت متفقہ اسلامیہ ، میرٹھ لمیٹڈ ۱۸۸۳ع -
۳۹- نکات الشعرا : ص ۱۴۰ - ۴۰- مخزنِ نکات : ص ۱۶۷ -
۴۱- تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ -
۴۲- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۱۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۸ع -
۴۳- این اورینٹل بایو گرافیکل ڈکشنری : تھامس ولیم بیل ، ص ۱۲۷ ، ایڈیشن ۱۸۹۴ع -
۴۴- تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ -
۴۵- گلِ رعنا : سید عبدالحی ، ص ۲۰۴ ، مطبع معارف ، اعظم گڑھ ۱۳۷۰ھ -
۴۶- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، تذکرۂ عشقی ، (جلد اول) ، ص ۹۲ ، پٹنہ ۱۹۵۹ع -
۴۷- گلشنِ سخن : مردان علی خاں مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۷۵ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ع -
۴۸- ایضاً : ص ۷۵ - ۴۹- تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ -
۵۰- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، جلد اول، ص ۱۱۸ ، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۳۳ع -
۵۱- دیوانِ بیدار (فارسی و اُردو) : مرتبہ محمد حسین محوی صدیقی ، مطبوعہ مدراس ۱۹۳۵ع - دیوانِ بیدار (اُردو) ، مرتبہ جلیل قدوائی ، مطبوعہ ہندوستانی اکیڈمی ۱۹۳۷ع سے ہم نے استفادہ کیا ہے -

۵۲- بیدار نے شاہ عبدالستار کی وفات پر ایک قطعۂ تاریخ لکھا ہے جس کے اس مصرع سے "دار حق گلشن فردوس مقام اعلیٰ" سے ۱۱۷۰ھ برآمد ہوتے ہیں - دیکھیے دیوان بیدار ، مرتبہ محمد حسین محوی صدیقی ، ص ۱۷۰ ، مدراس ۱۹۳۵ع -

۵۳- مخزن نکات : ص ۱۶۷ - ۵۴- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۳۱ -

۵۵- مجموعۂ نغز : ص ۱۱۸ -

۵۶- ماہنامہ اُردوئے معلیٰ : ایڈیٹر حسرت موہانی ، جلد ۱ ، نمبر ۶ ، ص ۳ ، دسمبر ۱۹۰۳ع -

۵۷- نکات الشعرا : ص ۱۶۲ -

۵۸- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) ، ص ۱۶۲ -

۵۹- نکات الشعرا : ص ۱۶۲ اور تذکرہ ریختہ گویان : فتح علی گردیزی ، ص ۱۲۶ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ع -

۶۰- مخزن نکات : ص ۱۶۱ -

۶۱- تذکرۂ علمائے ہند : رحمان علی ، ص ۱۲۲ ، مطبع نولکشور ، لکھنؤ (بار دوم) ۱۹۱۴ع -

۶۲- مخزن نکات : ص ۱۶۱ -

۶۳- ۶۴- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۱۳۳ -

۶۵- دو تذکرے : (جلد دوم) ، ص ۱۴۸ -

۶۶- گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۶۰ ، (معاصر شمارہ ۲۲ و شمارہ ۲۸ ، ۲۹) ، دائرۂ ادب ، پٹنہ ۱۹۷۴ع -

۶۷- گلشن سخن : مبتلا لکھنوی ، ص ۱۶۲ -

۶۸- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۱۹۸ ، دار الاشاعت ، لاہور ۱۹۰۶ع -

۶۹- مخطوطہ دیوان شاہ قدرت اللہ قدرت ، قومی عجائب خانہ کراچی - راقم الحروف نے انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ، بوڈلین لائبریری اور قومی عجائب خانہ کراچی کے مخطوطات سے استفادہ کیا ہے - مشفق خواجہ نے جائزۂ مخطوطات اُردو (جلد اول) میں قومی عجائب خانے کے مخطوطے کا تفصیلی تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے کہ "ورق ۱۶ ب سے یہ مخطوطہ خود مصنف نے لکھا ہے" ، ص ۶۳۲ ، مرکزی اُردو بورڈ ، لاہور ۱۹۷۹ع -

۷۰- گلزار ابراہیم : ص ۳۶۹ -

۷۱- تذکرۂ مسرت افزا : امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۳۲ ، مطبوعہ معاصر ، پٹنہ -

۷۲- ۷۳- گلزار ابراہیم : ص ۳۵۹ - ۷۴- گلشن سخن : ص ۱۹۲ -

۷۵- مخطوطات انجمن ترقی اُردو (جلد اول) ، ص ۱۹۸ ، مرتبہ افسر صدیقی ، انجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۶۵ع -

۷۶- شاہ قدرت اللہ قدرت : مشفق خواجہ ، ص ۲۳ ، مطبوعہ مجلۂ تحقیق ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۷۹ع -

۷۷- تذکرۂ شعرائے اُردو : ۱۳۳ -

۷۸- تذکرۂ ہندی : ص ۱۷۷ - ۷۹- مجموعۂ نغز (جلد دوم) ص ۳۱۷ -

۸۰- نکات الشعرا : ص ۱۳۹ و مخزن نکات : ص ۱۱۸ -

۸۱- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۱۹۶ - ۸۲- تذکرۂ ہندی : ص ۲۷۱ -

۸۳- مجموعۂ نغز : (جلد دوم) ، ص ۳۱۷ -

۸۴- ایضاً : ص ۳۱۸ - ۸۵- تذکرۂ ہندی : ص ۲۷۱ -

۸۶- گلشن سخن : ص ۲۵۹ - ۸۷- گلشن ہند : ص ۲۵۴ -

۸۸- مجموعۂ نغز : ص ۳۱۸ - ۸۹- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۱۹۶ -

۹۰- عمدۂ منتخبہ : نواب اعظم الدولہ میر محمد خان بہادر سرور ، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی ، ص ۸۱۳ ، شعبۂ اُردو دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع -

۹۱- گلشن بیخار : نواب مصطفٰی خان شیفتہ ، ص ۲۴۰ ، مطبع نولکشور ، لکھنؤ ۱۹۱۰ع -

۹۲- عیار الشعرا (عکسی) : مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی -

۹۳- عمدۂ منتخبہ : ص ۸۱۳ - ۹۴- مجموعۂ نغز : ص ۳۱۸ -

۹۵- عمدۂ منتخبہ : ص ۵۱۱ - ۹۶- نکات الشعرا : ص ۱۳۹ -

۹۷- دو تذکرے (تذکرۂ شورش) : جلد اول ، ص ۱۸۳ -

۹۸- تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۷۱ -

۹۹- گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۰۳ -

۱۰۰- دیوان حضور : مرتبہ مختار الدین احمد ، ص ۱۴ ، دہلی ۱۹۷۷ع -

۱۰۱- ۱۰۲- گلزار ابراہیم : ص ۹۱ -

۱۰۳- ۱۰۴ ؛ و ۱۰۵- تذکرۂ مسرت افزا ، ص ۷۰ -

۱۰۶- گلشن سخن : مبتلا لکھنوی ، ص ۱۰۰ -

۱۰۷- گلزار ابراہیم : ص ۹۱ -

۱۰۸- دیوان حسرت عظیم آبادی : مرتبہ ڈاکٹر اسما سعیدی ، مقدمہ ص ۱۰۹ ، ترقی اُردو بورڈ ، دہلی ۱۹۷۸ع -

۱۰۹- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۱۱۱ -
۱۱۰- دو تذکرے (جلد اول) : ص ۱۸۴ -
۱۱۱- دیوانِ حسرت عظیم آبادی : مرتبہ ڈاکٹر اسما سعیدی ، دہلی ۱۹۷۸ء -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۸۷۸ ''اکثر تازہ گویانِ آن شہر شاگردِ اویند -''

ص ۸۷۹ ''بجمیع علوم فضل و کمال داشت خصوصاً در حکمت و فن شاعری -''

ص ۸۷۹ ''مدتے اصلاح سخن از رائے سرب سنگھ گرفتہ ، الحال منحرف است -''

ص ۸۸۱ ''بنا بر طنطنۂ شاعری و معلوماتِ فن کہ داشت با سلطان الشعرا ہم مقابلہ می خواست -''

ص ۸۹۹ ''از خوبانِ روزگار است ، فہمے تیز و تند دارد و از چندے تغیر لباس کردہ باستغنائے تمام بسر می برد -''

ص ۹۰۰ ''خود را بہ لباس درویشی آراستہ دارد یعنی پھینٹہ گیروی بر سرتاج می بندد -''

ص ۹۰۱ ''اکثر در صحبتہا بافقیر بگرمی پیش می آید -''

ص ۹۰۱ ''با فقیر آشناست -''

ص ۹۰۲ ''از چندے در اکبر آباد رونق افروز است -''

ص ۹۰۲ ''بیدار از روسائے دہلی است -''

ص ۹۰۸ ''بر احوالِ فقیر شفقتہا کند -''

ص ۹۰۹ ''بندہ وے را یک بار در مشاعرہ بہ لکھنؤ دیدہ ام -''

ص ۹۰۹ ''حسبِ اتفاق بہ عظیم آباد تشریف آوردند -''

ص ۹۰۹ ''الحال کہ سال یک ہزار و یک صد و نود و شش باشد بہ امداد اکابر آن دیار بسر می‌برد -''

ص ۹۱۸ ''از چندے دل از جہان فانی برکندہ بسرائے جاودانی رحل اقامت افگندہ -''

ص ۹۲۰ ''ریختہ بطرز می گوید -''

• • •

نواں باب

چند اور شعرا

دلّی کے اجڑنے اور اس کی مرکزیت کے ختم ہونے سے ، دلی کے فنون ، اہلِ فن کی ہجرت کے ساتھ ، برعظیم کے مختلف صوبائی مراکز میں تیزی سے پھیلنے لگے اور ایک طویل عرصے تک دلی کی روایت اور اس کے زبان و بیان ان نئے مراکز پر چھائے رہے ۔ عشق انھی شعرا میں سے ایک ہیں جو دلی سے ہجرت کرکے مرشد آباد گئے اور وہاں سے عظیم آباد آکر مقیم ہوگئے ۔ شیخ رکن الدین عشق[1] (۱۱۳۷ھ[2] — ۱۲۰۳ھ[3]/۲۵ - ۱۷۲۴ع — ۱۷۸۹ع) ، جو مرزا گھسیٹا[4] کے نام سے مشہور تھے ، شیخ محمد کریم فاروق کے بیٹے[5] ، شاہ فرہاد ابوالعلائی نقشبندی دہلوی کے نواسے[6] اور اپنے وقت کے برگزیدہ صوفی اور معروف شاعر تھے ۔ شاہجہان آباد میں پیدا ہوئے ، وہیں پلے بڑھے اور تعلیم و تربیت حاصل کی ۔ نادر شاہ کے حملوں کے بعد جب احمد شاہ ابدالی کے حملے شروع ہوئے اور مرہٹوں کی یورش اور جاٹوں کی لوٹ مار نے اہلِ دہلی پر زندگی تنگ کر دی تو رکن الدین عشق بھی عالمِ جوانی میں دلی سے مرشد آباد آ گئے اور خواجہ محمد خاں کی فوج میں کہ نواب قاسم علی خاں عالی جاہ کا رسالہ دار تھا ، ملازم ہوگئے اور ہزار سواروں کا منصب پایا ۔ یہ زمانہ ان کا چین آرام سے گزرا ۔ خواجہ محمد خاں ان کا بہت خیال کرتے تھے ۔ جب عمر چالیس کے قریب ہوئی تو دنیا سے جی اچاٹ ہوگیا اور درویشی ، جو ان کے خاندان کی قدیم روایت تھی ، اختیار کر لی ۔ ملازمت چھوڑ کر بنگالہ سے دیارِ مغرب[7] جانے کے لیے عظیم آباد پہنچے اور لباسِ درویشی پہن کر یہیں ٹھہر گئے ۔[8] عظیم آباد میں حضرت مخدوم منعم پاک کی صحبت سے ، جو عشق کے نانا شاہ فرہاد کے صحبت یافتہ تھے ، فیض اٹھایا اور پھر ان کی اجازت سے حضرت برہان الدین خدا نما کی خدمت میں خالص پور (مضافاتِ لکھنؤ) پہنچے اور ان کے ہاتھ پر بیعت کی ۔ عظیم آباد واپس آ کر مخدومؒ منعم پاک کی خدمت میں حاضر رہے اور جب کامل ہوگئے تو مسندِ خلافت پر بیٹھے ۔ سلسلۂ ابوالعلائیہ فرہادیہ جاری کیا اور محلہ

بخشی گھاٹ میں تکیۂ عشق کی بنیاد ڈالی - یہ سلسلہ بھی نقشبندیہ سلسلے کی ویسی ہی ایک شاخ ہے جیسی حضرت مجدد الف ثانی کی شاخ ''نقشبندیہ مجددیہ'' اور خواجہ ناصر عندلیب و خواجہ میر درد کی شاخ ''طریقِ محمدی'' کہلاتی ہے - سرکار سارن کے فوج دار اشرف خاں نے ، جو شاہ رکن الدین عشق سے ارادت و عقیدت رکھتا تھا ، بڑی رقم خرچ کرکے لبِ دریا ایک رفیع الشان مکان تعمیر کرایا اور اسے پردوں اور فروش سے آراستہ کرکے حضرت عشق کو دے دیا - وہ ہر سال ایک معقول رقم خدام کے اخراجات کے لیے بھی نذر کرتا تھا - اشرف خاں کی وفات کے بعد ان کے بیٹے احمد علی خاں نے بھی اس سلسلے کو جاری رکھا -۹ شاہ عشق نے ۷ جمادی الاول ۱۲۰۳ھ/۱۷۸۹ع کو ۶۶ سال کی عمر میں وفات پائی - ان کے شاگرد مرزا محمد علی فدوی نے قطعۂ تاریخِ وفات کہا۱۰ :

چوں اجل آمد سرِ بالینِ عشق — شور و واویلا فتاد اندر جہاں
''ہادیِ ما شاہ رکن الدین عشق'' — گفت فدوی سالِ تاریخِ وفات

تکیۂ عشق کے اسی حجرے میں ، جہاں عشق ریاضت و عبادت میں مصروف رہتے تھے ، مدفون ہوئے -

رکن الدین عشق اپنے زمانے کے برگزیدہ صوفی ''عارف صاحب کمال اور درویش بے مثال''۱۱ تھے - معتقدین کی کثیر تعداد ان کے ہاں حاضر رہتی تھی - ابراہیم خاں خلیل نے لکھا ہے کہ ''معتقدین کے ہجوم میں درویشی میں بھی بادشاہی کرتے ہیں -''۱۲ عشقی نے انھیں ''مردے حسن پرست ، درد مند ، صاحبِ دل''۱۳ لکھا ہے اور قدرت اللہ قاسم نے ''روشن ضمیر ، صاحب توجہ ، قوی التاثیر''۱۴ کے الفاظ لکھے ہیں - سودا ان کے بڑے یار تھے جس کا اظہار خود عشق نے بڑی محبت سے اس شعر میں کیا ہے :

کیا پاس پھروں عشق لیے شعر کو اپنے
سودا جو بڑا یار تھا سو دور کہیں ہے

لیکن ان کی شاعری کے مزاج پر سب سے زیادہ اثر خواجہ میر درد کا ہے :

اے عشق اس غزل کے تئیں کہہ بطرزِ درد
جو اس کے قافیے کے تئیں تو بدل سکے

میر کی آواز بھی ، جن کی شاعری اس دور کی روح کی آواز تھی ، عشق کی آواز اور لہجے میں شامل ہے -

عشق سے ایک ضخیم کلیات یادگار ہے جو مرتب و شائع ہو چکا ہے۱۵ اور

جس میں ۹۸۰ غزلیات ، تین مثنویاں ـــ مثنوی حکایتِ سنار ، ساقی نامہ اور مثنوی عارفانہ ـــ شامل ہیں ۔ ان کے علاوہ سوز و گداز کے نام سے ایک واسوخت ، پانچ تضمینیں ، ایک نظم ''مطلعہا در مثل'' کے عنوان سے ، جس کے ہر مصرع ثانی میں ایک ضرب المثل کو باندھا گیا ہے اور ۸۱ رباعیات ، دس قطعات بھی شامل ہیں ۔ کلیات کے علاوہ عشق نے صوفیانہ موضوعات پر کئی رسالے بھی لکھے ۔ ثاقب عظیم آبادی نے تصوف کے موضوع پر عشق کے تین قلمی رسالوں ـــ امواج البحار ، سلطان العشق ، تعلیم الخلفاء کے علاوہ 'مکتوبات' کا ذکر بھی کیا ہے اور بتایا ہے کہ یہ موجود ہیں ۔۱۶

اس دور کے عظیم آباد کی ادبی و ذہنی فضا ، زبان و بیان اور موضوعات پر دہلوی شعرا کا اثر گہرا تھا جن میں میر ، درد اور سودا کے اثرات سب سے نمایاں تھے ۔ خود عشق کا وطن دہلی تھا اور وہ اسی اثر و روایت کو لے کر عظیم آباد آئے تھے ۔ اسی لیے عشق کے موضوعات ، زبان و بیان او شعری مزاج پر دہلوی رنگِ سخن نمایاں ہے ۔ دہلوی رنگِ سخن میں تین باتیں نمایاں تھیں ۔ ایک غم و حزن کی دردمندانہ کیفیت ، دوسرے تصوف و معرفت کے مضامین اور صوفیانہ تجربات کا اظہار اور تیسرے عام بول چال کی زبان ، روزمرہ ، محاورہ و ضرب المثل کا شاعری میں استعمال ۔ یہی تینوں اثرات ہمیں عشق کی شاعری میں ملتے ہیں ۔ درد و غم یا واردات و تجربات کے اظہار میں وہ درد و میر کی پیروی ضرور کرتے ہیں لیکن عشق کے ہاں تجربہ اور اس کے اظہار کی وہ گہرائی اور تہ داری نہیں ہے جن سے درد و میر کے اشعار ہمارے ادراک و شعور کا حصہ بن جاتے ہیں ۔ وہ ایک فطری شاعر ضرور تھے لیکن ان کی شاعرانہ صلاحیتیں دوسرے درجے کی تھیں ۔ جب عشق صوفیانہ موضوعات و تجربات کا اظہار کرتے ہیں تو ان کے ہاں اشعار کی بہتر سے بہتر صورت یہ سامنے آتی ہے :

جستجو میں مری نہ حیراں ہو　　مثلِ عنقا میں گھر نہیں رکھتا

اسی کا آئینہ ہژدہ ہزار عالم ہے
دِوانے کیا کہوں تجھ سے کہاں کہاں دیکھا

وہ دل جو بوعلی کو بتاتا تھا درسِ عشق
شرحِ کتابِ عشق سے ناچار ہو گیا

کھنسے کو ادھر اُدھر گئے ہم　　تھے تیری طرف جدھر گئے ہم
مدت سے ہیں اپنی جستجو میں　　ہیں آپ سے اس قدر گئے ہم

ہستی چھپی عدم میں ہوئی لیستی نمود
دھوکا نہ کھا کہ مخفی ہے دریا سحاب میں
محتاجگی پسند ہے بندوں کی ورنہ میں
تیرے سوائے تجھ سے طلب گار کچھ نہیں
جو آرزو ہے اس کا نتیجہ ہے انفعال
بہتر یہ آرزو ہے کہ کچھ آرزو نہ ہو
دشتِ عدم کی سیر تو کی اتنی ہم نے عشق
تھک تھک کے آگے پیچھے یقین و گماں رہے
ہے عکس آئینے میں نظر آئے کیا ظہور
تم سامنے نہ ہو تو میاں ہم کہاں رہے

ان اشعار کا آپ خواجہ میر درد کے اشعار سے مقابلہ کیجیے تو درد کے ہاں روحانی تجربات ، باطنی کیفیات اور قلبی واردات کے اظہار میں ایک ایسی انفرادیت محسوس ہوگی جو اُردو شاعری میں انھیں ممتاز کرتی ہے ۔ درد اپنی کیفیت اور تجربے کو جس انداز ، جس لہجے اور الفاظ کی مخصوص نشست و ترتیب کے ساتھ باندھتے ہیں اس سے وہ انداز و ادا پیدا ہوتا ہے جس سے ہم درد کو پہچانتے ہیں ۔ عشق درد کے قریب آتے ضرور ہیں لیکن یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ انھیں (میر درد کو) چُھو کر گزر گئے ہیں ۔ ان کا انداز سودا کی طرح خارجیت لیے ہوئے بیانیہ ہے ۔ درد کی طرح عشق کی شاعری کا مرکزی نقطہ بھی عشق ہے اور اس عشق کا رخ بھی حقیقت و معرفت کی طرف ہے لیکن اس میں حال و قال کی وہ کیفیت اور والہانہ پن نہیں ہے جو ہمیں درد کے ہاں ملتا ہے ۔ عشق یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ :

تاثیر نہ ہو قول میں کس طور سے میرے
تم جس کو اثر کہتے ہو میں اس کا بیاں ہوں
اگر الفاظ و معنی میں سخن گو خوش نما نکلے
قبولِ دل نہ ہووے جو نہ انداز و ادا نکلے

لیکن اپنے اس معیارِ سخن کے اظہار کے باوجود ان کے ہاں نہ انداز و ادا ایسا نکلتا ہے جو منفرد ہو اور نہ اثر و کیف کی وہ گہرائی ہے کہ ان کا شعر ہمارے وجود پر چھا جائے ۔ ”وہ اور چیز“ جس کی طرف عشق اپنے سننے یا پڑھنے والوں کو متوجہ کرتے ہیں ، ان کے ہاں کم ہے :

تقریر صاف کرنے پر موقوف کیا ہے عشق
وہ چیز اور ہے کہ اثر ہو زبان میں

عشق کی شاعری کے سلسلے میں یہ رائے اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ہم درد یا میر کی شاعری کے ساتھ ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں ۔ لیکن اگر درد و میر کو نظر انداز کر دیا جائے تو وہ ہمیں اپنے دوسرے معاصرین کے ساتھ ایک قابلِ ذکر شاعر نظر آتے ہیں جن کے ہاں اس دور کی شعری روایت کے مطابق عشقیہ و اخلاق موضوعات بھی ہیں ، معرفت و سلوک بھی ہے ، شاعرانہ سلیقہ بھی ہے اور زبان و بیان پر قدرت بھی انھیں حاصل ہے ۔ عشق کی شاعری نے عظیم آباد و بنگالہ کے شعرا کو متاثر کیا ہے اور روایتِ تصوف کو اس طور پر قائم کیا ہے کہ آئندہ دور میں راسخ عظیم آبادی اسی روایت سے اپنی شاعری کا چراغ روشن کرتے ہیں ۔ عشق ان چند شعرا میں سے ایک ہیں جو اُردو شاعری کی روایت کی بنیادوں کو اس وسیع و عریض علاقے میں مستحکم کرتے ہیں ۔ عشق دہلوی رنگِ سخن کے مطابق ، عام بول چال کی زبان میں شاعری کرتے ہیں جو سادہ ، رواں ، فصیح اور ثقل و اشکال سے پاک ہے ۔ تعقید لفظی بھی ان کے ہاں اسی لیے کم ہے ۔ ان کی شاعری میں ایک ہلکا سا لہجہ موجود ہے جس کی لے میں ہلکی سی دردمندی ، ہلکا سا حزن و غم اور ہلکے ہلکے سے جذبات بھی شامل ہیں ۔ ہم عشق کے شعر پڑھ کر بے مزہ نہیں ہوتے لیکن یہ مزہ اور یہ لطف اس درجے کا نہیں ہے جو ہمیں درد یا میر کے ہاں ملتا ہے ۔ سید سلیمان ندوی نے کہا تھا کہ "صوفیانہ مضامین کی آمد وہی ہے جو درد میں ہے مگر درد کا مختصر سا بیانِ غم یعنی ان کا دو جزو کا مختصر دیوان عشق کے پچاس جزو کی شرح الم یعنی ان کے کلیات کے ساتھ سمندر اور قطرے کی نسبت رکھتا ہے ۔"[۱۷] آپ عشق کے یہ چند منتخب شعر پڑھیے تو آپ ان سے لطف اندوز تو ضرور ہوں گے لیکن ان میں لطف و اثر کی وہ کیفیت نہیں ملے گی جو عظیم شاعری کا جوہر ہے اور جو ہمیں درد و میر کے ہاں محسوس ہوتی ہے :

بسا ہے دل میں آ وہ خانہ ویراں — خداوندا اسے آباد رکھنا

دیکھا نہ آفتاب کبھی تیرے روبرو — جب ہو گیا وہ سامنے سایہ سا ڈھل گیا

فریاد سنی نہ عشق کی رات — شاید کہ وہ اپنے گھر نہ ہوگا

اپنی آنکھوں سے پوچھ اے خوش چشم — مجھ سے کیا پوچھتا ہے کیا دیکھا

حشر برپا کریں گے دیوانے — ان کی زنجیر مت ہلائیے گا

ہر اک کی پیروی کو نہ کر دل قبول تو
دلیا میں عشق قافلہ سالار ہو گیا

یہ چند اشعار اور پڑھیے :

دن کو رہتے ہیں بگولے کی طرح سرگرداں
رات کو داغ کی مانند جلا کرتے ہیں

کیا کیا جفائیں ظالم ہم نے تری سہیں ہیں
لیکن شکایتوں سے لب آشنا نہیں ہیں

کون سا ہوگا وہ دن یار خدا ہی جانے
عمر گزری ہے یہ سنتے ہیں کہ آپ آتے ہیں

سنا ہے کہ وہ آج آنے کو ہے خدا جانے سچ ہے کہ افواہ ہے
مرتے مرتے گئی نہ تنہائی اے شبِ وصل خوب تو آئی
مصیبت گلے آ کے اس طرح لپٹی کہ جیسے ملے آشنا آشنا سے

جس درد کے علاج میں مرتے ہیں یہ طبیب
ہے عشق کے سوا کوئی آزار اور بھی

کیا شکایت کروں زمانے سے بے کسی آئی دل کے جانے سے

کیا فائدہ جو اس سے ملاقات ہی نہ ہو
بالفرض مثلِ خضر اگر عمر چاہیے

عشق کا سارا کلام عشقیہ ہے جس میں تصوف کا رنگ گھلا ہوا ہے ۔ طرز سادہ و سلیس ہے ۔ اچھی غزلیں عام طور پر چھوٹی بحر میں ہیں ۔ عام بول چال کی زبان کو شاعری میں استعمال کرنے کی وجہ سے عشق کی زبان پر عربی و فارسی اثرات گہرے نہیں ہیں ۔ عام ہندی الاصل الفاظ ، جو اس زمانے کی عام زبان کا حصہ تھے ، میر و درد کی طرح ان کے ہاں بھی ملتے ہیں ۔ مثلاً اوربسی ، نہتا ، سنمکھ ، سنجوگ ، لپٹ اور سمرن وغیرہ ۔ ان کی شاعری میں وہ تمام موضوعات بنیادی علامات و رموز کے ساتھ ملتے ہیں جو اس دور کی روایتِ شاعری کا حصہ تھے ۔ مثلاً جبر و اختیار ، وحدت و کثرت ، قلب و نظر ، وجود و عدم ، مظہر و ظاہر ، کفر و دین ، دیر و حرم ۔ یا عشق و عاشقی کے رمز و کنائے جیسے گریہ و چشمِ تر ، انتظار و وعدہ ، جنون و وحشت ، جفا و وفا ، ہجر و وصل ، وغیرہ ۔ عشق کی غزل کے لہجے میں ہلکی سی دردمندی کے باوجود ایک شگفتگی موجود ہے ۔

عشق نے مثنویاں بھی لکھی ہیں لیکن ان کی مثنویوں میں وہ ربط اور

جوشِ بیان نہیں ہے جو طویل نظم میں ہونا چاہیے ۔ مثنوی 'حکایتِ سنار' میں ایک مافوق الفطرت واقعے کو حضرت علیؓ سے منسوب کرکے بیان کیا ہے ۔ 'مثنوی عارفانہ' میں ، جو ایک طویل مثنوی ہے ، عشق نے اپنے سلسلۂ تصوف کے حوالے سے عام فائدے کے لیے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے ۔ اس مثنوی میں وہ شاعرانہ بیان بھی نہیں ہے جو مثنوی کو دلچسپ و جاذبِ توجہ بناتا ہے ۔ یہ وہ موضوع تھا جسے نثر میں زیادہ بہتر طور پر بیان کیا جا سکتا تھا ۔ ان مثنویوں میں عشق کے ہاں فنی لاپرواہی کا احساس ہوتا ہے ۔ عشق کا 'ساقی نامہ' دلچسپ ہے لیکن اس میں وہ والہانہ کیفیت نہیں ہے جو دردمند کے 'ساقی نامہ' میں ملتی ہے ۔ 'سوز و گداز' واسوخت ہے اور واسوخت کی روایت کے مطابق اس میں عشق کی سوختگی موجود ہے ۔ رباعیات میں حمد ، نعت ، منقبت اور اخلاق و صوفیانہ موضوعات کو بیان کیا ہے ۔ مثنویوں اور دیگر اصنافِ سخن میں عشق اس سطح پر نہیں آتے جس پر وہ ہمیں غزل میں دکھائی دیتے ہیں ۔ غزل ہی ان کا اصل میدان ہے جہاں وہ اس دور کے اُن شعرا میں ممتاز ہیں جنھوں نے تصوف آمیز غزل کی روایت کو بہار و بنگالہ میں پھیلایا اور مقبول بنایا ۔ مرزا بھچو بیگ فدوی عشق کے شاگردوں میں سب سے نمایاں ہیں ۔

مرزا محمد علی فدوی[18] (م ۱۲۱۰ھ/۹۶ - ۱۷۹۵ع) جو عرفِ عام میں مرزا بھچو[19] کے نام سے موسوم تھے ، شاہجہان آباد کے رہنے والے تھے ۔[ف] یہیں پیدا ہوئے ، یہیں پلے بڑھے اور جب ابدالی کے حملوں نے دہلی کی حالت ابتر کردی تو وہ بھی اپنے استاد عشق کی طرح ترکِ وطن کرکے تلاشِ معاش میں لکھنؤ و فیض آباد چلے گئے اور وہاں سے عظیم آباد[20] آ کر رکن الدین عشق کے شاگرد ہوگئے[21] جس کا اعتراف فدوی نے اپنے دیوان میں بار بار کیا ہے : مثلاً

ورقِ گل پہ کر رقم فدوی   تیرے ہر شعر میں ہے نکہتِ عشق

اس کو کچھ اور مت سمجھنا تو   ہے سراسر یہ فیضِ حضرتِ عشق[22]

فدوی کے اکثر اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ رکن الدین عشق کے نہ صرف شاگرد بلکہ مرید بھی تھے ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

مرشد مرے ارشاد ہو ، کچھ مجھ کو بھی

صاحب مرے ارشاد ہو ، کچھ مجھ کو بھی

ف۔ اپنے ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف یوں اشارہ کیا ہے :

رشکِ فردوس ہے دہلی فدوی   گاڑیو مجھ کو وطن میں میرے

خالی نہ پھروں روضے سے یا حضرت عشق
فیّاض ہو استاد ہو، کچھ مجھ کو بھی

فدوی فارسی و عربی سے واقف تھے اور علمِ موسیقی سے بھی مناسبت رکھتے تھے۔[23] میر حسن نے، جن سے ان کے ذاتی مراسم تھے، لکھا ہے کہ "علم موسیقی سے بہرہ‌مند اور ستار نوازی سے بھی قدرے واقف ہیں۔"[24] سیر و سیاحت کے بہت شوقین تھے اور اکثر ایک شہر سے دوسرے شہر آتے جاتے رہتے تھے۔ میر حسن کے بیان سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے کہ "کہیں ایک جگہ قیام نہیں کرتے۔ کبھی عظیم آباد میں، کبھی مرشد آباد میں اور کبھی فیض آباد میں نظر آتے ہیں۔ میں نے سنا ہے کہ آج کل بنگالہ میں نگر سیٹھ کے ساتھ بسر کر رہے ہیں۔"[25] اپنے کلام میں بھی فدوی نے اپنے اس مزاج کی طرف اشارے کیے ہیں:

پرکار کی روش ہے سرگشتگی میں فدوی
ہے ایک پانوں باہر یاں ایک پانوں گھر میں
وحشت ہے جیسی، دے مجھے مقدور بھی خدا
ہو صبح روم میں تو کروں شام شام میں

عظیم آباد میں فدوی مہاراجہ کلیان سنگھ عاشق (۱۱۶۵ھ – ۱۲۲۶ھ/۱۷۵۱ع – ۱۸۱۲ع) کی رفاقت میں بسر کرتے تھے[26] اور مزاجاً لطیف طبع، ظریف وضع[27] خوش طبع اور شیریں کلام[28] انسان تھے۔ شورش[29] نے انھیں عاشق پیشہ، نیک اندیشہ، صاحبِ احتیاط، خوش اختلاط لکھا ہے اور امراللہ الہ آبادی نے، جن سے ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع میں فدوی کی عظیم آباد میں ملاقات ہوئی تھی، ان کے اوصافِ حمیدہ، حلاوت و شیریں زبانی کی تعریف کی ہے[30]۔"

فدوی کا سال وفات معلوم نہیں ہے۔ ڈاکٹر محمد حسنین نے فدوی کا سال وفات ۱۲۰۳ھ اور ۱۲۱۵ھ کے درمیان متعین کیا ہے[31] اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ۱۲۰۳ھ میں فدوی نے اپنے استاد و مرشد کا قطعہ تاریخِ وفات لکھا تھا اور مرزا علی لطف نے اپنے تذکرے "گلشنِ ہند" میں، جو ۱۲۱۵ھ کا لکھا ہوا ہے، انھیں مرحوم لکھا ہے۔ قاضی عبدالودود نے فدوی کا زمانۂ وفات ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۵ھ کے درمیان متعین کیا ہے۔[32] لیکن ہمارے حساب سے ان کا زمانۂ وفات ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۲ھ کے درمیان متعین کیا جا سکتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ میر ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع میں دہلی سے لکھنؤ آئے۔ نواب آصف الدولہ کا دور حکومت (۱۱۸۸ھ – ۱۲۱۲ھ/۱۷۷۵ع – ۱۷۹۷ع) تھا۔ غلام علی راسخ

عظیم آبادی کی مثنوی ''کشش عشق'' میں ایک طویل قصیدہ آصف الدولہ کی مدح میں ملتا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ راسخ عظیم آبادی آصف الدولہ ہی کے دور میں لکھنؤ آئے اور یہیں میر کے شاگرد ہوئے۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ میر کے شاگرد ہونے کے وقت مرزا فدوی وفات پا چکے تھے، اس لیے قاضی عبدالودود کے سال ۱۲۰۸ھ کو سامنے رکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ فدوی کی وفات ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۲ھ کے درمیان ہوئی۔ راسخ کے قصیدے، میر کی شاگردی اور خود آصف الدولہ کے دور حکومت کے پیش نظر یہ بھی قیاس کیا جا سکتا ہے کہ فدوی نے ۱۲۱۰ھ/۹۶-۱۷۹۵ع میں وفات پائی۔ اس وقت وہ عظیم آباد میں تھے اور وہیں شاہ عشق کے مکان میں مدفون ہوئے۔[۳۳]

مرزا محمد علی فدوی سے ایک دیوان یادگار ہے جو ''کلیات فدوی'' کے نام سے مرتب و شائع ہو چکا ہے۔[۳۴] یہ کلیات ۸۳۵ غزلیات، ۱۱۹ متفرق اشعار، ۳۳۸ رباعیات، ۶ مخمسات، ۱ واسوخت، ۲ ترجیع بند، ۱ ترکیب بند، ۸ مقطعات پر مشتمل ہے۔ فدوی نے اپنا پہلا دیوان ضائع کر دیا تھا[۳۵] اور موجودہ دیوان دوسرا دیوان ہے۔ فدوی نے اپنے دیوان کا ایک انتخاب ابراہیم خاں خلیل کو بھی بھیجا تھا جس کا انتخاب تذکرۂ گلزار ابراہیم میں شامل ہے۔[۳۶] میر حسن پہلے تذکرہ نگار ہیں جنھوں نے مرزا فدوی کو اپنے تذکرے میں شامل کیا ہے۔

فدوی ایک قادر الکلام اور پُر گو شاعر تھے اور شاعری کی وہی روایت لے کر عظیم آباد پہنچے تھے جو ''ردِ عمل کی تحریک'' کے زیر اثر دلی میں مقبول تھی اور جس کی ایک صورت شاہ حاتم کی شاعری میں اور دوسری صورتیں میر، درد، سودا کے کلام میں ملتی ہیں۔ فدوی میر حسن کے ہم عمر اور اس نسل سے تعلق رکھتے تھے جس نے میر، سودا و درد کے دور پختگی میں اپنی شاعری کا آغاز کیا تھا۔ اسی لیے، میر حسن کی طرح، فدوی کے کلام میں بھی کم و بیش وہ تمام رجحانات نظر آتے ہیں جو حاتم، میر، سودا اور درد کی شاعری کا طرۂ امتیاز تھے اور یہ وہ اثرات تھے جن سے بچ کر اس دور کا کوئی نیا شاعر حدود شاعری میں داخل نہیں ہو سکتا تھا۔ میر حسن کی طرح فدوی نے بھی غزل میں اپنے دور کے مختلف رنگ اور اثرات کو قبول تو کیا لیکن کوئی ایسی انفرادیت پیدا نہ کر سکے جیسے ہم درد، میر یا سودا کی طرح فدوی سے مخصوص کر سکیں۔ ان کے کلام میں شاہ حاتم، میر، درد اور سودا وغیرہ کے رنگ و لہجہ کے اشعار تو ضرور ملتے ہیں لیکن ان اشعار میں بھی وہ ان شعرا سے آگے نہیں بڑھتے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ فدوی کی شاعری کے آئینے پر ان شاعروں

کے رنگوں کا عکس پڑ رہا ہے - ان کی غزل میں دردمندی بھی ملتی ہے ، تصوف بھی نظر آتا ہے ، مضمون آفرینی بھی ہے ، پُرآہنگ لہجہ بھی موجود ہے لیکن یہ سب کچھ پیروی کی برکت سے آیا ہے - اس دور میں فدوی کی یہی اہمیت ہے کہ وہ اپنے دور کے بڑے شعرا کی روایتِ شاعری کی پیروی سے ان کے رنگِ سخن کو پھیلانے اور نئی نسل کے شعرا میں مقبول بنانے کا کام کرتے ہیں - فدوی نے ایک شعر میں اپنی شاعری کو ''عطرِ مجموعہ'' کہا ہے :

عطرِ مجموعہ ہے ہر شعر میں اس کے فدوی
طرز کس کی نہیں فدوی مرے دیٖوان کے بیچ

''عطرِ مجموعہ'' اس عطر کو کہتے ہیں جو کئی قسم کے عطروں کو باہم مخلوط کرکے تیار کیا جاتا ہے اور ان کے باہم ملنے سے سب خوشبوئیں ایک نئی مخلوط خوشبو کو پیدا کرتی ہیں - فدوی کے ہاں اس کی دو صورتیں ہیں - ایک صورت تو یہ ہے کہ فدوی کا شعر پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ شعر میر ، درد ، سودا یا شاہ حاتم جیسا ہے - یہاں ہر شاعر کی ہلکی ہلکی خوشبو الگ الگ محسوس ہوتی ہے - فدوی کے اشعار مختلف خوشبوؤں کے ملنے سے ایک نئی خوشبو پیدا نہیں کرتے بلکہ یہ محض اس دور کے مقبول رنگوں کی پیروی کی ایک صورت ہے - دوسری صورت وہ ہے کہ یہ خوشبوئیں مل کر ایک نئی خوشبو کو جنم دیتی ہیں اور فدوی کے ہاں ایسے اشعار سامنے آتے ہیں جن میں آنے والے دور میں نمایاں و ممتاز ہونے والے شعرا مثلاً غالب ، مومن اور آتش وغیرہ کی خوشبوئیں محسوس ہوتی ہیں - اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو دو شعر دیکھیے جن میں علی الترتیب غالب ، مومن اور آتش کے رنگ ، لہجہ اور مزاج کا قدرے احساس ہوتا ہے :

فدوی مریضِ عشق کو کیا پوچھتا ہے تو
منہ دیکھنے سے یار کے چہرہ بحال ہے

حکمت ہے عینِ طبعِ مکدر کو جامِ مے
پانی بٹھا ہی دیوے ہے آخر غبار کو

جب رونے پہ اپنے آئیں گے ہم   اے ابر تجھے رلائیں گے ہم

جان کہیے تو بجا ہے تجھے اے پردہ نشیں
کوئی صورت نہیں صورت کے نظر آنے کی

نہ زمین کے اوپر مزار میرا ہے   غبارِ خاطرِ گردوں غبار میرا ہے

کٹتی ہے ناز سے شب کس سے بد ادائی میں
بدن پہ شوخی سے مسکی ہوئی ہے چولی آج

یہ وہ رنگ تھے جو کئی رنگوں سے مل کر بنے تھے اور یہی وہ عطر مجموعہ ہے جو غالب ، مومن اور آتش نے اپنی اپنی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لا کر بنایا تھا اور جن کو ابھارنے اور نکھارنے سے فدوی اپنی مخصوص آواز و لہجہ کو جنم دے سکتے تھے لیکن یہ صورت ، میر حسن کی طرح ، فدوی کی غزل میں بہت کم اشعار میں دکھائی دیتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ عطر مجموعہ سا ، جو ان شعروں میں محسوس ہوتا ہے ، نہ تو فدوی کی خاص خوشبوؤں کا امتزاج ہے اور نہ ان کے تخلیقی شعور کا حصہ ہے بلکہ تخلیقی عمل کی ایک اتفاق صورت ہے۔

فدوی سفر پسند ، عاشق مزاج اور مجلسی آدمی تھے اسی لیے بنیادی طور پر ان کی شاعری میں تصور عشق مجازی ہے ، لیکن اس عشق میں لکھنؤ کی لئی تہذیب کا بازاری پن نہیں ہے بلکہ ایک وقار ہے جو پیر و مرشد رکن الدین عشق کے زیر اثر ان کے مزاج میں پیدا ہوا ہے۔ فدوی مشکل زمینوں میں صاف شعر نکالتے ہیں۔ بڑی بحروں میں استادانہ غزل کہتے ہیں لیکن چھوٹی بحروں میں ان کے شعر پڑھنے والے کو زیادہ متوجہ کرتے ہیں۔ فدوی کے کلام میں ضرب المثل و محاورہ کے استعمال کا عام رجحان ملتا ہے جس سے اُن کی شاعری میں ایک چٹخارہ سا پیدا ہو جاتا ہے۔ انھیں نہ صرف زبان و بیان پر قدرت حاصل تھی بلکہ وہ شاعرانہ سلیقہ بھی تھا جو روایت کو نکھارنے کا عمل کرتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

ایسے غنچہ دہن سے ہے یاری ہر سخن میں ہے جس کے تہ داری

اپنی اس عمر کے انجام کو مت رو فدوی
اتنی گزری ہے جہاں یہ بھی گزر جائے گی

کیا یاد ہم کریں گے ملاقات رات کی
آیا پھرا چلا نہ وہ بیٹھا نہ بات کی

زباں زد ہے افسانہ اوروں کا جیسے ہماری بھی چندے کہانی رہے گی

جو دیکھتا ہے مجھ کو منہ دیکھتا ہے تیرا
خانہ خراب میرے اس رنگ زرد کا ہو

جاناں کہاں ہے جا رہا ہوں بھول کر کہیں
آشفتگی سے پاؤں کہیں ہے نظر کہیں

گنتے گنتے ہی کٹی رات انھیں تاروں کو
پھر ہوئی صبح ترے کوچے کے آواروں کو
گلی سے کون تری بے قرار گزرے ہے
کہ جس کی آہ کلیجے کے پار گزرے ہے
فدوی کو تیرے یار بنائے کوئی کہاں
وحشی کا کیا مکان کبھی ہے کبھی نہیں
تجھے روتے دیکھا ہے فدوی کہیں صبا ٹھنڈی یوں سانس بھرتی نہیں

ہے نقش کس سے حق کے سوا ممکنات کا
ہر فرد ہے جہان میں آئینہ ذات کا
خوف رقیب ہے اسے کچھ اور مت سمجھ
اٹھ کر چراغ میں نے جو خاموش کر دیا

سراپا خواب اسباب طرب تھا آنکھ جب کھولی
نہ مطرب تھا نہ ساقی تھا نہ شیشہ تھا نہ ساغر تھا
کیوں کر ہو چین رہتے تھے جس کی رکاب میں
اب اس کے دیکھنے کو ترستے ہیں خواب میں

رازداری تری منظور ہے ورنہ پیارے
آہ کو عرصہ نہیں دل سے زباں تک آتے
دل چھین کے پوچھو ہو کیا کس کے حوالے
اچھے ہو مری جان خدا کام نہ ڈالے

مصرعۂ عاشقانہ ہیں ہم بھی یادگار زمانہ ہیں ہم بھی
ہوا کس لیے رنگ تغییر اے گل ترے کان میں کیا صبا نے کہا ہے

ظہور ہستی موہوم کیا بتائیں ہم
نہ یہ حباب سے زیادہ نہ یہ سراب سے کم

ان اشعار کے مطالعے سے وہ مختلف اثرات سامنے آ جاتے ہیں جن سے فدوی کی غزل عبارت ہے۔ فدوی اپنے دور کے دہلوی رنگِ سخن کے پیرو ہیں اور اپنی باری آنے پر اس موجود روایت کی پیروی کرکے اسے بڑھاتے، پھیلاتے ہیں اور یہی کام کرکے تاریخ کی جھولی میں جا گرتے ہیں۔ غلام علی راسخ انھی مرزا فدوی کے ممتاز ترین شاگرد ہیں۔

شیخ غلام علی راسخ (۱۱۷۰ھ — ۱۲۳۸ھ[ف]/ ۵۷-۱۷۵۶ء — ۱۸۲۳ء)
شیخ محمد فیض کے بیٹے[۳۷] اور اسی دہلوی روایت کے شاعر ہیں۔ بزرگوں کا وطن دہلی تھا۔[۳۸] راسخ کے دادا دہلی سے عظیم آباد آ کر یہیں آباد ہو گئے تھے۔[۳۹] راسخ عظیم آباد میں پیدا ہوئے۔[۴۰] یہیں تعلیم و تربیت ہوئی اور یہیں ذوقِ شاعری پروان چڑھا۔ شاد عظیم آبادی نے راسخ کا سالِ ولادت ۱۱۹۲ھ لکھا ہے۔[۴۱] قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ریاض الافکار (مخطوطہ خدا بخش لائبریری پٹنہ) میں عبرتی عظیم آبادی نے وفات کے وقت راسخ کی عمر ساٹھ سال بتائی ہے۔[۴۲] راسخ کی وفات ۱۲۳۸ھ میں ہوئی۔ اس حساب سے ان کا سال ولادت ۱۲۳۸ — ۶۰ = ۱۱۷۸ھ متعین ہوتا ہے لیکن امر اللہ الہ آبادی[۴۳] نے لکھا ہے کہ ۱۱۹۲ھ میں جب راسخ سے ان کی ملاقات ہوئی تو وہ نوجوان تھے اور ابھی کچھ بنے نہیں تھے۔ اگر ۱۱۷۸ھ سالِ ولادت تسلیم کر لیا جائے تو ۱۱۹۲ھ میں راسخ کی عمر ۱۴ سال ہوتی ہے جو لڑکپن کی عمر تو ہے لیکن 'نوجوانی' کی نہیں۔ اگر ۱۱۹۲ھ میں نوجوان راسخ کی عمر ۲۲ سال قیاس کی جائے تو ان کا سال ولادت ۱۱۷۰ھ متعین ہوتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے بھی ۱۱۷۱ھ متعین کیا ہے۔[۴۴] اس طرح وفات کے وقت راسخ کی عمر ۱۲۳۸ھ — ۱۱۷۰ھ = ۶۸ سال ہوتی ہے۔ راسخ کی قبر محلہ لودی کٹرہ پٹنہ میں بتائی جاتی ہے۔[۴۵]

راسخ مرزا محمد علی فدوی کے شاگرد تھے۔[۴۶] مطبوعہ کلیات راسخ کے کسی شعر میں فدوی کی شاگردی کا حوالہ نہیں ملتا لیکن کتب خانۂ مشرقیہ پٹنہ میں راسخ کے ہاتھ کا لکھا ہوا جو دیوان ہے اس کے اس شعر سے، جو کسی اور نسخے میں نہیں ہے، فدوی کا تلمذ ثابت ہوتا ہے:

ف۔ یاس آروی راسخ کے شاگرد تھے۔ ان کے مطبوعہ دیوان میں یہ قطعۂ تاریخِ وفات ملتا ہے:

بہ جنت رفت از دنیا چو راسخ	بہ فنِ شعر ملجا و ملاذم
نمودم فکرِ تاریخِ وفاتش	دلِ من گفت "ہے ہے اوستاذم"
	۱۲۳۸ھ

اسی دیوان کے ص ۱۱۰ کے حاشیے پر یہ عبارت بھی ملتی ہے "رحلت اوستاذی شیخ غلام علی المتخلص بہ راسخ بروز دوشنبہ بستم جمادی الاول سنہ ثمان و ثلاثین و مائتین و الف از ہجرت علی صاحبہا الف الف صلوٰۃ و سلام واقع شدہ۔"

شاگرد ہیں گے حضرت فدوی کے بے شمار
راسخ ہوں ایک میں بھی ولے کس شمار میں[۴۷]

بعض اہل علم کا خیال ہے کہ راسخ شاہ نور الحق تپاں پھلواری کے شاگرد تھے لیکن تپاں سے راسخ کی شاگردی ثابت نہیں ہوتی۔[۴۸] مرزا محمد رفیع سودا سے راسخ کی شاگردی کا افسانہ محمد حسین آزاد کے ذہن کی اختراع ہے۔ نسخۂ مکتوبہ راسخ کے ایک شعر[۴۹] سے خود اس امر کی تردید ہو جاتی ہے:

راسخ ہے اپنی طبع کو سودا سے احتراز
شاگردِ میر ہوں مجھے سودا سے کیا غرض

راسخ نے غالباً فدوی کی وفات کے بعد[۵۰]، میر کی شاگردی اختیار کی اور اس پر اتنا فخر کیا کہ اپنی غزلوں کے کم از کم ۱۲ شعروں میں میر کا ذکر کیا ہے جن میں سے تین یہ ہیں:

راسخ کو ہے میر سے تلمذ — یہ فیض ہے ان کی تربیت کا

شاگرد ہیں ہم میر سے اوستاد کے راسخ
اوستادوں کا اوستاد ہے اوستاد ہمارا

کروں کیوں کر نہ میں راسخ مباہات — کہ ہیں اوستاد میرے حضرت میر

متعدد ہم طرح اور دوسری غزلوں میں بارہا حوالۂ میر سے اس بات کو تقویت پہنچتی ہے کہ شاگردی کا یہ سلسلہ طویل عرصے تک قائم رہا۔

راسخ عظیم آبادی نیک دل اور خوش سیرت انسان تھے۔ فقر و درویشی ان کا مسلک تھا اور فنِ شریف (شاعری) ان کی زندگی کی واحد دلچسپی تھی۔

بجز فنِ شریف شعر راسخ — نہیں مرغوب کوئی فن ہمارا

وہ ایک طرف طبیعت رسا رکھتے تھے اور دوسری طرف اس فن پر شوق سے محنت کرتے تھے۔ ۱۱۹۲ھ میں جب ان کی عمر ۲۲ سال تھی وہ ہر وقت فکرِ شعر میں مستغرق رہتے تھے اور اسی وجہ سے لاغر اور دبلے ہو گئے تھے۔[۵۱] جسمانی لاغری کی طرف خود اپنے اشعار میں بھی اشارے کیے ہیں:

حیرانی ہے راسخ سے اوٹھا بارِ محبت
تنکا سا تو ہے لیک پہاڑ اون نے اٹھایا

ناتواں سا ہوں جلا بھی دے اے سوزِ عشق
پھونک دینا کیا ہے مشکل ایک برگِ کاہ کا

تلاشِ معاش میں کلکتہ، بنارس اور لکھنؤ کا سفر بھی کیا، قصائد بھی لکھے لیکن ساری عمر تنگ دستی و مفلسی میں گزر گئی:

ہم محنت کشوں کے دن نہ پھرے　　گو زمانے کو انقلاب رہا

یہ رنج غریبی سبب خستہ تنی ہے　　جوں نقش قدم اپنا وطن بے وطنی ہے

ریاض الافکار میں میر وزیر علی عبرتی۵۲ نے ایک خط درج کیا ہے جس میں راسخ نے اپنی پریشاں حالی کا دکھڑا سنایا ہے۔ راسخ کے بعض اشعار سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ راسخ نے عمر بھر کہیں ملازمت نہیں کی:

حسن والوں ہی کا راسخ رہا بھر عمر غلام

وہ پئے کسب معیشت کہیں چاکر نہ ہوا

امداد امام اثر نے راسخ کے ہم عصر خواجہ محمد شاہ شہرت کے حوالے سے لکھا ہے کہ "حضرت راسخ مرحوم فقیر طبیعت اور فقیر دوست آدمی تھے۔ اکثر شاہ باقر کے تکیے پر قیام رکھتے تھے . . . اہل دولت سے کم ملتے تھے۔ صحبت فقرا میں ہمیشہ رہتے تھے۔"۵۳ خود راسخ نے بھی اپنی درویشی و فقیری کا ذکر بار بار کیا ہے:

فقیر اس واسطے راسخ ہوئے ہم　　کہیں تا لوگ ہم کو شاہ صاحب

امیران جہاں سے قطع آمیزش کرو راسخ

فقیروں سے ملو صاحب اگر شوق فقیری ہے

راسخ کی دو تصانیف ہیں۔ ایک علم عروض کے بارے میں ۳۳ صفحات پر مشتمل رسالہ جس کا سنہ کتابت ۱۲۳۵ھ ہے اور جس پر سرخ روشنائی سے "رسالہ در فن عروض مسماۃ بخلاصۃ الخلاصہ من تصنیف ملک الشعرا جناب شیخ غلام علی راسخ" لکھا ہوا ہے۔ یہ قلمی رسالہ غیر مطبوعہ ہے۔ رسالے کو ہفت نوع پر تقسیم کیا گیا ہے اور ہر نوع کے تحت اقسام کلام موزوں، علم معانی، علم بدیع، بیان معنوی، معائب سخن، علم عروض، حقیقت قافیہ و ردیف و رباعی پر بحث کی ہے۔۵۴ دوسری تصنیف "کلیات راسخ"۵۵ ہے جو مختلف اصناف سخن پر مشتمل ہے۔ مطبوعہ کلیات میں ۳۴۴ غزلیں، ۸ قصائد، ۱۵۰ قطعات مدحیہ، ۷۷ رباعیات، ۴ مخمسات، ۱ واسوخت، ۴ مرثیے (دو مسدس میں اور ایک مثنوی کی ہیئت میں) اور ۱۵ مثنویاں ہیں جب کہ دونوں "مکتوب شوق" کو الگ الگ شمار کیا جائے۔ ان کے علاوہ پانچ مثنویاں "مثنویات راسخ"۵۶ میں درج ہیں اور اس طرح راسخ کی کل مثنویوں کی تعداد ۲۰ ہو جاتی ہے۔

شیخ غلام علی راسخ عظیم آباد میں دہلوی روایت کے ایک ممتاز شاعر ہیں جن کے کلام میں شاہ حاتم، میر، سودا اور درد سب کے رنگ و اثرات

شامل ہیں اور اسی وجہ سے پونے دو سو سال کی گرد کے باوجود ان کے صحیفۂ شاعری کا رنگ آج بھی ماند نہیں پڑا ہے - ان کا کلیات پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ ایک قادر الکلام شاعر اپنے دل کی بات اور اپنے تجربات کا اظہار پُراثر انداز میں کر رہا ہے - راسخ کے سلسلے میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ شاگرد تو میر کے ہیں لیکن ان کی شاعری کا مزاج حاتم اور سودا کی شاعری سے قریب ہے - راسخ کی شاعری میں بھی ، سودا کی طرح ، جذبہ و احساس سے زیادہ معنی آفرینی پر زور ہے - عام بول چال کی زبان کے بجائے ، جو میر کا رنگِ زبان ہے ، راسخ کے ہاں سودا کی طرح فارسیت کا اثر گہرا ہے - راسخ گریہ ، آنسو ، دیدہ پُر آب ، رونا ، رولانا کے الفاظ تو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں لیکن اس رنگ میں بھی وہ میر جیسے شعر نہیں کہہ پاتے اور زیادہ سے زیادہ شاہ حاتم سے قریب آ جاتے ہیں - مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

مرثیہ گو دل کے ہیں ، شاعر ہم اے راسخ نہیں
اس لیے رونا رولانا ہی شعار اپنا ہوا

ہنر والوں ہی سے یہ کار گہ پُر ہے ، مجھے لیکن
یہی دو کام آتے ہیں کہ روؤں یا رولاؤں میں

راسخ تو آہ مرثیہ گو اپنے دل کے ہیں
رونا رولانا بس یہی ان کا شعار ہے

ہمیں تحریک آہ سرد نے اکثر رولایا ہے
چلی ہے جب یہ ٹھنڈی باؤ تب مینہہ خوب آیا ہے

حقیقت دیدہ و دل کی مرے پوچھیں جو وے قاصد
تو رو رو کر یہ کہیو ایک صحرا ایک وادی ہے

لیکن اپنے دل کے مرثیہ گو ہونے اور آہِ سرد کھینچ کر آنکھوں سے مینہہ برسانے کے باوجود راسخ کے غم میں وہ آفاقیت نہیں ہے جہاں غم کے آنسوؤں میں ، میر کی طرح ، کائنات سمٹ آتی ہے - میر مزاجاً انا پرست ہیں - عام زندگی میں اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں لیکن شاعری میں وہ اپنی ذات کو مٹا کر اسے کائنات کے ساتھ ہم آہنگ کر دیتے ہیں - میر کی شاعری میں ان کی ذات چھپ جاتی ہے - راسخ کے ہاں میر کے آنسو تو شامل ہیں لیکن میر کا غم شامل نہیں ہے اسی لیے راسخ کے ہاں تجربے کا تیکھا پن ، احساس و جذبہ کی تہ داری نہیں ہے جو میر کی نمایاں خصوصیت ہے اور جس کی وجہ سے میر کے شعر ہمارے وجود کا حصہ بن جاتے ہیں - راسخ کے شعر ان معنی میں بھی میر

جیسے نہیں ہیں جیسے قائم چاندپوری کی غزل میں ملتے ہیں ۔ ان کی شاعری میں جو رنگ اُبھرتا ہے وہ شاہ حاتم کے مزاجِ شاعری سے قریب ہے جس میں معنی آفرینی اور خارجیت کے ساتھ داخلیت تو موجود ہے لیکن دل میں اُتر جانے والا جذبہ موجود نہیں ہے ۔

راسخ کی غزل کا مرکزی نقطہ عشق ہے جس کے دائرے میں زندگی کے تجربات ، تصورات و واردات عشق کے حوالے سے بیان کیے گئے ہیں ۔ عشق ان کے ہاں حقیقت کا پہلو لیے ہوئے ہے اور مجاز بھی حقیقت تک پہنچنے کا ایک زینہ ہے :

مجاز آئینہ دارِ حسنِ محبوبِ حقیقی ہے
وہ بے معنی ہے جس کے تئیں نہ ہو شوق اچھی صورت کا

نقاش کی خوبی کو نہیں دیکھتے راسخ
اس نقش ہی کے محو ہو تم دھیان کدھر ہے

مجاز کے حوالے سے حقیقت کا اظہار یا پھر حقیقت کے تجربات کا بیان راسخ کی شاعری کا عام رجحان ہے ۔ اسی سے ان کا تصورِ عشق پیدا ہوتا ہے ۔ عشق ، میر و درد کی طرح اور اس دور کے عام فکری رجحان کے عین مطابق ، راسخ کے ہاں بھی زندگی کا سب سے بڑا حوالہ ہے جس کے ذریعے انسان ، زندگی اور کائنات کے رشتوں کو سمجھا جاتا ہے :

کچھ حدیثِ عشق ہی پر دھیان یاں اکثر رہا
گوش کے اپنے تو آویزہ یہی گوہر رہا

کہاں کے لیلیٰ و مجنوں یہ سب افسانے فرضی ہیں
مسمی اور ہی شے تھا نہ وہ لیلیٰ نہ مجنوں تھا

پوچھو مت عشق کے ذوقِ غمِ پنہانی کو
کیجے کس طرح بیاں لذتِ روحانی کو

یہ عشق ایک کیف ہے ، ایک ایسا ادراک ہے جسے عقل کے ذریعے نہیں سمجھا جا سکتا ۔ اس کے اپنے اصول اور اپنی روایت ہے ۔ یہ عشق کسی ایک مقصد پر متوجہ کرکے انسان کے اندر ایسی آگ بھر دیتا ہے کہ زندگی کی ساری سرگرمیاں اسی کے اردگرد گھومنے لگتی ہیں ۔ یہی مقصدِ حیات ہے جو انسان میں وفا ، ایثار ، بے لوثی اور اپنی ذات سے بلند اٹھ کر زندگی و کائنات سے ہم رشتہ کر دیتا ہے ۔ راسخ کے ہاں عشق کا یہی تصور ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

عبارت ہے فراق دوست دل کی بے حضوری سے
وصال دوست کیا ہے درمیاں سے اٹھنا غفلت کا

یوں موردِ جفا اسی تقصیر پر ہوئے
اہلِ وفا تھے ہم یہ ہمارا قصور تھا
عشق کا کشفِ دقائق نہ جنوں بن ہووے
ہم نے اپنا اسے سرمایۂ ادراک کیا
عشق نے پہلے تو پانی دلِ غم ناک کیا
پانی سے آگ بنایا اسے، پھر خاک کیا
صحرائے عشق تھا عجب اک دشتِ ہولناک
واں شیر کے قدم پہ ہمارا قدم رہا
کسو طرح نہیں روغن سے یہ فروغ پذیر
چراغِ عشق میں خوں چاہیے تمنا کا
ہے گل عشق کے بو کرنے میں تاثیر عجب
روح بالیدہ ہو تن سوکھ کے کانٹا ہووے

عقل انسان کو مقصد سے ہٹاتی اور مصلحتوں کی طرف لے جاتی ہے لیکن عشق صرف اپنی منزل پر نظر رکھتا ہے، اسی لیے عقل عشق کے دائرے سے خارج ہے۔ یہ تصور اس مخصوص مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے جس کے حوالے سے عشق اور عقل کے تصورات کو سمجھا جا سکتا ہے:

عقل نے چاہا تو تھا کھینچے مجھے اپنی طرف
لیک جانب دار اپنا عشقِ زورآور رہا
اس قلم رو سے خرد کے لکاو سیّاحی کرو
کب تلک شہری رہو گے، جاؤ صحرائی بنو

عشق کا یہ تصور، جو اُردو و فارسی شاعری میں عام ہے، ''توحید'' کے تصور کا حصہ ہے۔ عشق کا یہ تصور انسان کو تضاد اور دوئی سے ہٹا کر توحید کی طرف لے جاتا ہے۔ یہ وہ مابعد الطبیعیات ہے جسے آج مغرب کے جدید تصورات نے بظاہر بے معنی کر دیا ہے۔ مغربی فکر میں عقل اور جذبے، ذہن اور جسم، روح اور مادے کے درمیان کشمکش کا عمل جاری ہے جس سے نئے نئے تضاد پیدا ہو رہے ہیں۔ ہماری شاعری اور تصوف میں جو تصورِ عشق ہے وہ دراصل ''من عرف نفسہ فقد عرف ربہ'' کا ایک حصہ ہے۔ آخرت و عاقبت کا تصور بھی اسی مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے۔ عشق جسم اور روح کو ایک وحدت سمجھتا ہے لیکن عقل اسے الگ الگ سمجھتی ہے جس سے زندگی میں نئے نئے تضاد جنم لیتے ہیں۔ اُردو شاعری نے اس مخصوص مابعد الطبیعیات کے زیرِ اثر اسی لیے عشق

پر زور دیا اور جدید مغرب نے عقل پر - اس تصورِ عشق میں سارے علوم کی بنیاد وحی پر ہے - راسخ بھی اسی تصور عشق کے ترجمان ہیں :

ہووے مسجود ملائک کب یہ رتبہ خاک کا
اس میں اک سر ہے کہ دل خوں کن ہے وہ ادراک کا

اس بزم میں جو مست تھا ہشیار وہی تھا
تھی بے خبری جس کو خبردار وہی تھا

ندامت غفلتوں کی اپنی وجہِ کشف ہوئی آخر
رہے شرمندہ ہم جب تک یہ پردہ درمیاں پایا

پیدا ہے حدوث اس کا تغیر ہی سے اس کے
کس طرح مخیّل ہو قدامت یہ زمانہ

ہستی نے عدم دل سے بھلا ہی دیا راسخ
غربت میں رہے یوں کہ وطن یاد نہ آیا

قلبِ صنوبری سے تو نسبت درست کر
اک درج ہے یہ گوہرِ سرِّ عجیب کا

معنی کے تئیں ہم نے تو صورت ہی میں پایا
نقّاش ہمیں نقش کے اندر نظر آیا

جوں تخم میں ہو صورتِ اشجار نہ ظاہر
تھا علم میں صانع کے نہاں اب جو بنایا

رفتہ ما میں اپنے ادراکِ حقیقت میں رہا
کون ہوں کیا ہوں نہ سمجھا بند حیرت میں رہا

ہے عزمِ ترکِ ہستی وجہِ دوامِ ہستی
جیتے ہی جی فنا ہو گر ہو بقا کی خواہش

بنیادی طور پر یہی راسخ کی شاعری کا رنگ ہے - اس اندازِ فکر نے ان کی شاعری میں ایک گہری سنجیدگی کو پیدا کیا ہے - ان کی غزل میں عام طور پر حسن و عشق کے وہ معاملات نہیں ہیں جو میر سوز یا جرأت کے ہاں ملتے ہیں - اس سطح پر وہ درد ، میر اور شاہ قدرت سے قریب ہیں - اس تصور عشق اور اس کی مابعد الطبیعیات سے بے ثباتی ، غم و حزن ، توحید ، حیرت ، جبر و اختیار ، ہستی و عدم ، فنا وبقا ، حدوث و تغیر ، معنی و صورت کے بے شمار پہلو نکلتے ہیں اور یہی وہ موضوعات ہیں جو راسخ کی شاعری میں رنگا رنگ انداز سے بیان میں آتے ہیں - آج جو راسخ کی شاعری میں ہمیں رنگینی محسوس نہیں ہوتی تو اس کی وجہ یہ

ہے کہ یہ مابعد الطبیعیات اور اس کی کوکھ سے پیدا ہونے والا تصورِ عشق ، افکارِ مغرب کے سیلاب میں ، بے معنی نظر آنے لگا ہے اور اس کے اشارے ، مخصوص الفاظ و کنایات سے ہم واقف نہیں رہے اور اسی وجہ سے میر درد کی شاعری میں بھی وہ اشعار زیادہ متاثر کرتے ہیں جن میں رنگِ مجاز نمایاں ہے اور اسی وجہ سے آج لیلیٰ مجنوں ، شیریں فرہاد ، رقیب و پاسبان ، غربت و وطن ، خودی و بے خودی ، صحرا و دریا ، جنون و سودا ، نقاش و صانع ، مست و ہشیار ، آدمی و انسان ، آئینہ و خود نمائی ، جبر و اختیار ، بے ثباتی و فنا ، آبلہ و خار وغیرہ کے تلمیحات و اشارات اپنے مخصوص معنی کے ساتھ ہم سے اس طرح ہم کلام نہیں ہوتے جس طرح اٹھارویں صدی عیسوی کے عوام و خواص سے ہم کلام ہوتے تھے - راسخ کی غزل کے بنیادی اشارے یہی ہیں اسی لیے ان کی شاعری آج ہم سے اس طرح ابلاغ نہیں کرتی جس طرح اپنے دور میں سننے اور پڑھنے والوں سے کرتی تھی -

راسخ کی غزل میں ابتذال نہیں ہے - ان کی شاعری ان باطنی تجربات کا اظہار ہے جن سے انسان کے فکر و نظر کی قلبِ ماہیت ہوتی ہے - ان کی غزل میں حسن و عشق کے وہ پہلو جو چھیڑ چھاڑ ، شوخی ، معاملہ بندی ، جنسیت و تماش بینی سے تعلق رکھتے ہیں ، کم و بیش نہیں ہیں - ان کی شاعری لکھنؤ کی نئی شاعری سے مختلف قسم کی شاعری ہے اور اس شاعری پر لکھنوی تہذیب کا اثر اتنا بھی نہیں ہے جتنا ہمیں حسرت عظیم آبادی کی شاعری میں ملتا ہے - اگر اس مابعد الطبیعیات کو سامنے رکھ کر راسخ کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں آج بھی اس کی گہری سنجیدگی میں رنگینی اور انداز و ادا کی ندرت محسوس ہوگی اور راسخ کے اس دعوے کے معنی بھی اسی وقت سمجھ میں آ سکیں گے :

آغوش میں لفظوں کے ہیں کیا کیا معنی
تو نے تو بنایا ہے چمن سطح ہوا کا

غم و حزن راسخ کی شاعری پر غالب نہیں ہے لیکن یہ ان کے لہجے اور آواز میں شامل ضرور ہے اور اسی سے وہ مخصوص لہجہ بنتا ہے جو انہیں اپنے معاصرین سے ممیز کرتا ہے - ان کے ہاں خواہشِ وصل سے زیادہ احساسِ ہجر ملتا ہے اور یہ احساسِ ہجر ہی وجہِ حزن ہے اور یہی حزن وجہِ سرور ہے :

اللہ رے یہ تصرفِ عشق   غم ہے وجہِ سرور اپنا

خُلد تو ہے جائے بود و باشِ اربابِ طرب
واں کہاں عشق و محبت ، واں کوئی محزوں کہاں

بے ثباتیِ دہر کا تعلق بھی اسی اندازِ فکر اور نظامِ اخلاق سے ہے ۔ بے ثباتی کے زیر اثر ایک رویہ تو وہ ہے جس کا اظہار ع ''بابر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست'' سے ہوتا ہے ۔ یہ منفی رویہ ہے ۔ دوسرا رویہ یہ ہے کہ ہستی بے بنیاد ہے اس لیے چند روزہ زندگی میں ایسے کام کیے جائیں جن سے زندگی میں خیر و اثبات پیدا ہو ۔ اسی رویے سے نیکیوں کا بیج پھوٹتا ہے اور خیر کا شجر پھلتا پھولتا ہے ۔ راسخ کی شاعری میں بے ثباتی و فنا کا یہی تصور ہے ۔ ان کی شاعری میں یہ سب خیالات ، اقدار و تصورات ناصحانہ انداز میں نہیں بلکہ اندازِ نظر بن کر آتے ہیں اور اسی لیے ان کی غزل میں شعریت باقی رہتی ہے ۔ راسخ کے اس رنگِ سخن کے علاوہ ، جس کا ذکر ہم نے کیا ہے ، ان کے مجموعی رنگِ سخن ، اندازِ نظر اور طرزِ بیان کو سمجھنے کے لیے پہلے یہ شعر دیکھیے :

زندگی کرنے کا ہم ڈھنگ ہی بھولے تم بن
ورنہ یہ مہلتِ کم کاٹنا دشوار نہ تھا

آنسو نکلے کہ ہو گیا طوفان　　تھا جو پردے میں آشکار ہوا
ہم برسوں پہ واں گئے پر اُن نے　　یوں بھی نہ کہا کہ تو کہاں تھا

رات جی ہائے بھر آیا تھا نہ جانا کیا تھا
دفعۃً مینھہ کا اس زور سے آنا کیا تھا

شب گرمِ سخن مجھ سے وے طرفہ ادا سے تھے
میں رفتہ و محو اون کے اندازِ سخن کا تھا

دلِ آباد کو دشت ، آنکھوں کو دریا دیکھا
اک نظر دیکھ تجھے ہم نے بھی کیا کیا دیکھا

راسخ خودی کو دخل نہیں بزم یار میں
یوں جاؤ واں کہ اپنے تئیں بھی خبر نہ ہو

دل کی کرو سیر آنکھوں کو تم موند کے راسخ
اس گھر میں پھرا چاہو تو دروازہ لگا دو

روز محشر کی درازی تو ہے کوتاہ بہت
کس سے نسبت دوں میں طولِ شب تنہائی کو

کچھ لازمۂ عشق نہیں رغبتِ معشوق
ہم جی سے تمھیں چاہیں ہیں تم چاہو نہ چاہو

دلِ تنگ اپنی وسعت کتنی رکھتا ہے یہ کیا جانوں
پر اتنا جانتا ہوں میں کہ تو اس میں سمایا ہے

دہر ہے وہ کہن خرابہ کہ یاں کل جو تھا شہر آج صحرا ہے
عشق آتش مزاج ہے لیکن سانس ٹھنڈی لتیجہ امر کا ہے

حال دل شکستہ تم بن یہ ہے کہ جیسے
ہیئت بگڑ گئی ہو ٹوٹے ہوئے مکاں کی
جی سے جانے کا سفر ہجر میں آیا درپیش
وے گئے اپنے بھی اب کوچ کے سامان ہوئے
ہے اسیرانِ محبت کی رہائی دشوار
ہائے یہ لوگ تو مر کر بھی گرفتار رہے
اس باغ کی گل گشت سے ہے داغ ہی حاصل
جو گل ہے سو یاں سست وفا ہے سفری ہے
لے جا تو آن کر مجھے پیش از وداعِ یار
اے بے خودی پہنچ کہ ترا انتظار ہے
آنکھوں میں نور آ گیا یوں دیکھ اُس کا نور
روشن چراغ جیسے کہ ہووے چراغ سے

ان اشعار کو پڑھیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ راسخ کے ہاں احساس و جذبہ معنی کے ساتھ مل گیا ہے ۔ یہ عمل میر کے تخلیقی عمل سے مختلف ہے ۔ میر کے ہاں معنی بھی احساس و جذبہ بن جاتے ہیں اور یہ وہ سطح ہے جس پر کوئی شاعر میر کو نہیں پہنچتا ۔ ان اشعار کو پڑھ کر یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ راسخ کے طرز ادا میں نہ صرف رچاوٹ ہے بلکہ وہ اپنی بات ایسے تیور اور ایسے لہجے میں کہتے ہیں کہ اُردو شاعری کی روایت منجھ کر آگے بڑھتی ہوئی محسوس ہوتی ہے ۔ راسخ کے ہاں اُردو شاعری کی کئی آوازیں خصوصاً حاتم ، میر ، سودا اور درد کی آوازیں مل کر ایک نیا نقش بناتی ہیں جو اس دور میں منفرد ہے ۔ وہ لوگ جو راسخ کو میر ثانی کہتے ہیں ان کی نظر اس سطح پر نہیں جاتی جو راسخ کی منفرد سطح ہے ۔ راسخ اگر میر کے رنگ میں شعر کہتے اور ایسے کہتے جیسے یہ شعر ہیں :

صبح سے بے تابی ہے دل کو آہ نہیں کچھ بھاتا ہے
دیکھیے کیا ہو شام تلک جی آج بہت گھبراتا ہے
ہونٹھ ہیں سوکھے ، تر ہیں آنکھیں ، زرد ہے چہرہ راسخ آہ
بندے سے صاحب حال تمہارا اب نہیں دیکھا جاتا ہے

تو بھی وہ میر نہیں بن سکتے تھے ۔ راسخ کی اصل انفرادیت تو یہ ہے کہ وہ

کئی رنگوں اور کئی آوازوں کو ملا کر اپنا الگ رنگ بناتے ہیں جس میں میر بھی شامل ہیں اور ساتھ ساتھ دوسرے بھی - یہ وہی کام ہے جو راسخ کے ہم عصر مصحفی نے بھی اپنی شاعری کے ایک حصے میں کیا ہے -

راسخ کی غزل میں معیار اور شاعرانہ مزاج شروع سے آخر تک ایک سا رہتا ہے - اس میں نہ صرف اظہار بیان پاکیزہ ہے بلکہ معیاری زبان لسانی رچاوٹ کے ساتھ استعمال ہوئی ہے - اظہار میں کہیں عجز بیان محسوس نہیں ہوتا - روزمرہ و محاورہ بھی صحت کے ساتھ بندھا ہے - راسخ کے ہاں فارسی تراکیب بھی کثرت سے استعمال ہوئی ہیں لیکن یہ بھی ان کے اظہار بیان کا حصہ بن کر آئی ہیں - ان کا کلام پڑھتے ہوئے فارسی تراکیب اور بندشیں ذہن کو الجھاتی نہیں ہیں بلکہ وہ فکر و احساس کی لطافتوں کو پورے طور پر بیان کرنے کا کام کرتی ہیں - ان کی غزل میں ہمیں مہیائے انتظار ، شایان رخ یار ، سدرہ دلدار ، رہ کردۂ بازار جہاں ، زر قلب ، تعب کشان رہ عشق ، رفتگان تیز پا ، طلسم بے بقا ، پنجۂ شور جنوں ، نازکی کف پا ، تکرار حرف عشق ، پر بستۂ وفا ، حسرت دیدار جاناں ، آتش تہ پا ، حسرت پابوس ، پاس دل شکستۂ اہل وفا ، مہیائے قبول ، عکس روئے یار ، چراغ راہ ، تاریک عدم ، داغ عشق دلبراں ، دامان فصل یار جیسی ترکیبیں اور بندشیں ملتی ہیں - لیکن جیسے یہ اشعار سے الگ ہوکر بھاری بھاری سی معلوم ہوتی ہیں ، اشعار میں یہ سب یک جان ہو کر آئی ہیں - فرق یہ ہے کہ میر کے ہاں عام طور پر یہ فارسی تراکیب ہمیں اپنی طرف متوجہ نہیں کرتیں بلکہ پڑھنے والے کی توجہ شعر کی طرف رہتی ہے - راسخ کے ہاں یہ ہمیں شعر میں جڑی ہوئی نظر آتی ہیں ، اور ہم ان کو بھی دیکھتے ہیں - اسی طرح راسخ کی زبان بھی اس دور کی جدید معیاری زبان ہے اور اس میں حیرتی ، نازکی ، تہمتی ، کیفی ، گوئیا ، وے ، کسو ، تلک ، انھوں میں ، بھر عمر ، ایسے ہی استعمال ہوئے ہیں جیسے میر ، درد اور سودا کے ہاں ملتے ہیں لیکن ٹک ، نپٹ ، کبھو وغیرہ الفاظ راسخ کے ہاں نہیں ملتے جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ الفاظ راسخ کے آخری دور تک متروک ہو چکے تھے جب کہ 'تئیں' اسی طرح مروج تھا - ان چند الفاظ کے علاوہ راسخ کی زبان وہی ہے جو آج بھی ہم بولتے ، لکھتے اور پڑھتے ہیں -

وہی تصور عشق جو راسخ کی غزل میں رمز و کنایہ میں ظاہر ہوا ہے ، ان کی مثنویوں میں کھل کر سامنے آیا ہے - یہی صورت میر کی غزل اور مثنوی میں نظر آتی ہے - غزل میں راسخ اپنے مخصوص امتزاجی تخلیقی عمل کے باعث میر سے

مختلف ہو جاتے ہیں لیکن مثنویات میں وہ میر سے بہت قریب اور مماثل ہیں ۔ راسخ بھی اپنی مثنویوں اعجازِ عشق ، حسن و عشق ، ناز و نیاز اور جذبِ عشق میں میر کی مثنویوں ــــ معاملاتِ عشق ، دریائے عشق اور شعلۂ شوق کی طرح تصورِ عشق کو بیان کرتے ہیں ۔ فرق یہ ہے کہ میر کی تخلیقی قوت بیانِ عشق کو زیادہ پُر اثر بنا دیتی ہے جب کہ راسخ روایتِ میر کی تکرار کرتے ہیں اور انفرادیت کی مہر ثبت نہیں کرتے ۔ راسخ کا انداز محض بیانیہ ہے ۔ میر کا انداز بیانیہ ہوتے ہوئے بھی اس پر ان کے مخصوص مزاجِ غزل کی چھاپ موجود ہے لیکن راسخ کی مثنویوں پر ان کی غزل کی چھاپ نہیں ہے ۔ یہاں وہ میر کی پیروی کرتے ہیں اور زیادہ سے زیادہ ، بعض حصوں میں ، میر جیسے ہو جاتے ہیں ۔ میر اور راسخ دونوں بنیادی طور پر غزل اور مثنوی کے شاعر ہیں ۔ میر نے ۳۷ مثنویاں لکھیں ۔ راسخ نے ۲۰ مثنویاں لکھیں ۔ میر کی طرح ہم راسخ کی مثنویوں کو بھی پانچ خانوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

(الف) عشقیہ : (۱) کشش عشق ۔ (۲) نیرنگِ محبت ۔ (۳) جذبِ عشق ۔ (۴) حسن و عشق ۔ (۵) ناز و نیاز ۔ (۶) اعجازِ عشق ۔ (۷) گنجینۂ حسن ۔ (۸) مرأت الجمال ۔ (۹) مکتوب الشوق ۔ (۱۰) مکتوب الشوق ۲ ۔

(ب) معاشرتی : مثنوی در بیان انقلابِ زمانہ (شہر آشوب) ۔

(ج) اخلاقی : (۱) سبیلِ نجات ۔ (۲) نور الانظار ۔

(د) مدحیہ : (۱) شرح حال ۔ (۲) مثنوی در مدح جناب مولوی راشد صاحب ۔ (۳) مثنوی مدحیہ ۔

(ہ) ہجویہ : (۱) مثنوی عابد کہ دو زوجہ داشت ۔ (۲) حکایت در بیان احوال تاجر ۔ (۳) حکایت در بیان تاجر ۔ (۴) ایک اس شہر میں اُچکا ہے ۔

عشقیہ مثنویوں میں راسخ کے قصے ، کردار اور اندازِ نظر میر جیسے ہیں ۔ 'کششِ عشق' میں مرکزی کردار ایک درویش ہے جو بنارس میں دریائے گنگا میں نہاتی ہوئی دخترِ راجہ پر عاشق ہو کر آتشِ فراق میں جلنے لگتا ہے ۔ جب رازِ عشق فاش ہوتا ہے تو سہیلیوں کے کہنے پر درویش کو راستے سے ہٹانے کے لیے ، دخترِ راجہ درویش سے کہتی ہے کہ اگر تو عاشقِ صادق ہے تو مانندِ حباب دریا میں ڈوب جا ۔ درویش یہ سن کر موجوں سے ہم آغوش ہو جاتا ہے لیکن اس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ وہ بھی عشق کی آگ میں جلنے لگتی ہے اور

ایک دن اسی جگہ ڈوب کر جان دے دیتی ہے - جب جال ڈلوائے جاتے ہیں تو لوگ دیکھتے ہیں کہ درویش اور راجہ کی بیٹی گلے میں بانہیں ڈالے ایک دوسرے سے ہم آغوش ہیں - میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' کا مرکزی قصہ بھی کم و بیش یہی ہے - ''نیرنگ محبت'' میں ایک جوان دخترِ ترسا پر عاشق ہو جاتا ہے - ایک درویش جوان کا پیغام محبوبہ تک پہنچاتا ہے - محبوبہ یہ جواب بھجواتی ہے کہ ع ''تمنا وصل کی پھر زندگانی ؟'' درویش آ کر یہ بتاتا ہے تو اس جوان کی روح پرواز کر جاتی ہے اور جب درویش جوان کے مرنے کی خبر دخترِ ترسا کو دیتا ہے تو اس کا جی بھی تن سے نکل جاتا ہے - میر کی مثنوی ''اعجازِ عشق'' میں بھی ایک جوان ہے ، ترسا لڑکی اور درویش ہے اور کم و بیش یہی قصہ ہے - راسخ کے ہاں ''جذبِ عشق'' میں ایک نوجوان کسی مہ پارہ کو دروازے پر کھڑا دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے - میر کی مثنوی ''دریائے عشق'' میں ایک جوان غرفے میں کسی مہ پارہ کو دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور راسخ کے جوان کی طرح وہیں در پر بیٹھ جاتا ہے - دریائے عشق میں جوان ، دایہ کے طعنہ دینے پر ، جوتی نکالنے کے لیے دریا میں کود جاتا ہے اور مر جاتا ہے - راسخ کی مثنوی جذبِ عشق میں مہ پارہ کے گھر والے اس نوجوان کو صحرا میں لے جا کر قتل کر کے وہیں دفن کر دیتے ہیں - کچھ عرصے بعد یادِ عاشق میں تڑپتی ہوئی محبوبہ بھی کنویں میں چھلانگ لگا کر جان دے دیتی ہے لیکن اس کی لاش کنویں کے بجائے اس جگہ ملتی ہے جہاں عاشق کو مار کر دفن کیا گیا تھا - دونوں لب سے لب پیوستہ ایک دوسرے سے ہم آغوش تھے - میر کی مثنوی ''حکایتِ عشق'' میں نوجوان مر جاتا ہے اور جب محبوبہ اس کی قبر پر آتی ہے تو وہ شق ہو جاتی ہے اور اس میں سما جاتی ہے - ہم آغوشی کی یہی صورت راسخ کی مثنوی ''اعجازِ عشق'' میں نظر آتی ہے - راسخ کی ''اعجازِ عشق'' کی محبوبہ شادی شدہ لڑکی ہے اور میر کی مثنوی 'افغان پسر'' میں بھی محبوبہ شادی شدہ ہے - راسخ کی مثنوی ''حسن و عشق'' میں ایک جوان ہندو لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے - عشق کا راز فاش ہونے کے بعد وہ دریا پر جاتا ہے ، سجدہ کرتا ہے اور مر جاتا ہے - محبوبہ کو معلوم ہوتا ہے تو وہ مغموم و مضطرب وہاں پہنچتی ہے - جوان کا سر اپنے زانو اور منہ منہ پر رکھ کر جان دے دیتی ہے - ''ناز و نیاز'' میں اصمعی کی روایت کے حوالے سے راسخ نے ایک عشقیہ قصہ بیان کیا ہے - یہاں بھی عاشق جان دے دیتا ہے - یہ سب مثنویاں میر کی مثنویوں سے مماثل ہیں لیکن دوسری چار مثنویاں — گنجینۂ حسن ،

مرأت الجمال ، مکتوب الشوق اور مکتوب الشوق ۲ مختلف ہیں اور دراصل عشقیہ مثنویاں نہیں ہیں۔ ''گنجینۂ حسن'' میں تعریفِ عظیم آباد کے بعد کسی مہدی علی خاں کی محبوبہ شرفو کا سراپا بیان کیا ہے۔ ''مرأت الجمال'' میں کلکتہ کی تعریف کرکے کسی امیر کبیر کی محبوبہ نواب جان کا سراپا بیان کیا ہے۔ یہ دونوں مثنویاں ممدوحین کے لیے دعائیہ کلمات پر ختم ہوتی ہیں۔ مکتوب الشوق میں ہجر کی کیفیت کے ساتھ وصلِ گزشتہ کو بیان کرکے محبوب کو آنے کی دعوت دی ہے۔ اس مثنوی میں خصوصاً وصلِ گزشتہ کا بیان پڑھ کر میر اثر کی مثنوی ''خواب و خیال'' ذہن میں آتی ہے۔

معاشرتی مثنویوں میں راسخ کی واحد مثنوی ''انقلابِ زمانہ'' دراصل ایک شہر آشوب ہے۔ دہلی اور لکھنؤ سے متعلق تو کئی شہر آشوب لکھے گئے لیکن عظیم آباد کے بارے میں یہ پہلا شہر آشوب ہے جس میں بیان کیا گیا ہے کہ ایک دور تھا جب عظیم آباد میں سب آرام سے رہتے تھے لیکن اب یہ حال ہے کہ امیر فقیر ہوگئے ہیں اور بے زری سے تنگ ہیں ، مشائخ افلاس کی وجہ سے درود و وظائف بھول گئے ہیں اور اب حرف 'قوت کا وظیفہ پڑھتے ہیں۔ خطاط فکرِ روزی میں پریشان ، معلم زندگی سے بیزار ، شاعرانِ باکمال سرپرستوں کے نہ ہونے سے بد حال ہیں۔ وکالت کا بازار سرد ہے ، زراعت برباد ہے ، تجارت ختم ہو گئی ہے ، طبیب فاقوں سے مر رہے ہیں ، سپاہیوں کی مٹی خراب ہے۔ ''گنجینۂ حسن'' اور ''مرأت الجمال'' کی طرح ''انقلابِ زمانہ'' بھی کسی امیر کی نذر کی گئی ہے۔ اس میں بھی مدحیہ پہلو موجود ہے۔

اخلاقی مثنویوں میں ''سبیلِ نجات'' مختصر مثنوی ہے اور ''نور الانظار'' طویل ہے۔ سبیلِ نجات میں شاعر عقل سے پوچھتا ہے کہ مجھے نکتہ ہائے دقیق سے آگاہ کر تاکہ میں غفلت سے بیدار ہو جاؤں اور عقلِ کامل جواب دیتی ہے کہ کسی کو مت ستا ، کسی کے درپے آزار مت ہو ، ظلم مت کر اور حسنِ عمل سے اس دنیا میں اپنا نیک نام چھوڑ جا۔ زندگی کا یہی مقصد ہے۔ ''نور الانظار'' مولانا جامی کی مثنوی ''سبحۃ الابرار'' سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔ یہ مثنوی کم و بیش پچاس حکایات پر مشتمل ہے اور مختلف اخلاق و مذہبی نکات مثلاً عبادت ، صفتِ بندگی ، صفتِ عبدیت ، صفتِ ادب ، صفتِ غفاری ، صفتِ عیب پوشی ، صفتِ یقین ، صفتِ شکر ، صفتِ تصفیہ و تجلیہ ، مرأتِ قلوب ، صفتِ جسمِ عنصری کہ جائے کمالات روحانی ہے ، صفتِ اصحابِ عشقِ مجاز ، صفتِ تاثیرِ عشق ، احوالِ بے تابانِ فراق ، صفتِ غیرتِ عشاق ، صفتِ انفاسِ پاک ، احوال

خاصانِ مُقربانِ خدا ، صفتِ نیک عمل ، صفتِ رزاقِ رازق ، صفت امتِ مرحوم محمد مصطفیٰ وغیرہ کو انھیں حکایات کے ذریعے واضح کیا ہے ۔ ہر حصے کو منظر کا نام دیا گیا ہے ۔

مدحیہ مثنویوں میں "شرحِ حال" کو اس لیے شامل کیا ہے کہ اس میں راسخ نے قید سے رہائی کے لیے کسی جگر ناتھ کی مدح کی ہے اور چونکہ یہ درخواست مولوی محمد راشد کے توسط سے پیش کی گئی تھی اس لیے ان کی بھی مدح شامل ہے ۔ قید ہونے کے واقعے اور اسباب کی تفصیل اس میں نہیں دی گئی ہے ۔ صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ راسخ قید ہوگئے تھے اور وہ رہائی کے طالب تھے :

بند ہوں آہ چھڑا دے مجھے   اب تو وطن میرا دکھا دے مجھے

وطن سے دوری اور مولوی محمد راشد کی کلکتہ میں موجودگی سے پتا چلتا ہے کہ قید کا یہ واقعہ کلکتہ میں پیش آیا ۔ مدح جناب مولوی محمد راشد صاحب ، بھی اسی قید کے سلسلے میں لکھی گئی ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پہلے مولوی محمد راشد کی مدح لکھی اور جب وہ راجہ جگر ناتھ سے سفارش پر آمادہ ہوگئے تو مثنوی شرح حال ، راشد صاحب کے توسط سے ، راجہ کو پیش کی ۔ قید کا واقعہ مثنوی شرح حال اور مدح مولوی راشد سے مل کر واضح ہوتا ہے ۔ مثنوی مدحیہ میں کسی بے نام ممدوح کی تعریف ہے ۔

راسخ کی چار ہجویہ مثنویوں میں سے مثنوی "عابد کہ دو زوجہ داشت" میں ایک ایسے عابد کا قصہ بیان کیا ہے جس کی دو بیویاں تھیں اور جس کی ڈاڑھی میں کچھ سفید اور کچھ کالے بال تھے ۔ جوان بیوی نے سفید بال چن لیے اور پہلی بیوی نے ، مصلحت کے پیشِ نظر ، کالے بال چن لیے ۔ کچھ مدت بعد ڈاڑھی میں ایک بال بھی باقی نہ رہا اور عابد کی ڈاڑھی ہاتھوں ہاتھ بٹ گئی ۔ یہ مثنوی دو شادیوں کی مذمت میں راسخ نے لکھی ہے ۔ "حکایت در بیان احوالِ تاجر" میں ایک تاجر اور اس کی دو بیویوں کا قصہ بیان کیا ہے ۔ سوداگر سفر پر گیا اور ایک سال ہو گیا ۔ دونوں بے قرار تھیں ۔ ایک دن وہ دونوں کوٹھے پر گئیں تو دیکھا کہ ایک گدھا مادہ خر سے مل رہا ہے ۔ اس کا عضو دیکھ کر ایک ، دوسری سے بولی کہ وہ سفر پر گئے ہیں اور زن پر فراقِ مرد دشوار ہے ۔ دوسری نے آہِ سرد بھری اور کہا یہ تو یقین ہے کہ وہ لوٹ آئیں گے لیکن ایسا کہاں سے لائیں گے ۔ "حکایت در بیانِ تاجر" میں ایک لوطی کا قصہ بیان کیا ہے جس کی امرد پرستی کی وجہ سے دریا رخ بدل کر دور چلا گیا ۔ حاکمِ وقت نے اسے بلا کر لعن طعن کی تو لوطی نے کہا اگر

حکم ہو تو اب عملِ لوطیت دریا کے اُس پار جا کر کروں تا کہ وہ ایک بار پھر اس طرف آ جائے ۔ اسی طرح ''ایک اس شہر میں اُچکا ہے'' میں راسخ نے ایک بدمعاش ، اُچکتے ، چور کی ہجو لکھی ہے جس سے سارا شہر تنگ تھا اور دعا کی ہے کہ یا اللہ تو اسے تہ خاک کردے تا کہ خس کم اور جہان پاک ہو ۔ پہلی مثنوی ''عابد کہ دو زوجہ داشت'' میں اخلاقی پہلو موجود ہے لیکن تاجر و لوطی کی مثنویوں میں صرف از راہِ مزاح دلچسپ پہلو کو بیان کیا ہے اور یہ مثنویاں مزاجاً ویسی ہیں جیسی جرأت کی نقلیات (نقلِ پیر مرد ، نقلِ زنِ فاحشہ ، نقلِ زنانِ عمدہ) یا میر حسن کی مختصر مثنویاں نقلِ زنِ فاحشہ ، نقلِ کلاونت اور نقل قصائی وغیرہ ہیں ۔

بحیثیت مجموعی راسخ ایک پُرگو اور قادر الکلام شاعر ہیں جن کی پروازِ تخیل لفظوں میں رنگ بھر کر شعر کو نکھار دیتی ہے ۔ میر کی طرح ان کی عشقیہ مثنویوں میں عاشق و معشوق ایک دوسرے پر ایسے جان نچھاور کر دیتے ہیں جیسے مرنا ایک کارِ ثواب ہے ۔ دراصل اس مخصوص تصورِ عشق کا بنیادی پہلو یہ ہے کہ عشق اور موت لازم و ملزوم ہیں ۔ موت کے بغیر وصل ممکن نہیں ہے اور وصل منزلِ عشق ہے ۔ اس تصور میں حیات ، موت اور حیات بعدِ ممات کا مابعد الطبیعیاتی تصور موجود ہے ۔ معرفتِ حق بھی موت سے حاصل ہوتی ہے اور یہی تصور ان مثنویوں کے تصورِ عشق میں موجود ہے ۔ ان مثنویوں میں عشق پہلی نظر میں ہو جاتا ہے ۔ اس کا رمز یہ ہے کہ عالمِ ارواح میں روحیں متصل تھیں ۔ جب جدا ہوئیں اور دنیا میں آئیں تو یہاں بھی وہ پہلی نظر ہی میں ایک دوسرے کو پہچان لیتی ہیں اسی لیے عشقِ صادق ہمیشہ پہلی نظر میں ہوتا ہے ۔ اس پہچان میں مسلسل رفاقت اور ملنے جلنے سے پیدا ہونے والے نفسیاتی عمل کا کوئی دخل نہیں ہوتا ۔ موت زندگی کا تسلسل ہے اسی لیے حیات بعدِ ممات میں عاشق و معشوق ایک دوسرے سے ہم آغوش ہوئے نظر آتے ہیں اور دوئی کو مٹا کر جسم و روح کی وحدت کا منظر پیش کرتے ہیں ۔ یہ تصورِ عشق مقصد کے سامنے موت کو ایک معمولی شے بنا دیتا ہے ۔ یہ عشق کا مجاہدانہ تصور ہے اور وہی تصور ہے جو میر ، مولانا روم اور اقبال کے ہاں ملتا ہے ۔ عقل عشق کو مقصد کے راستے سے ہٹاتی ہے اسی لیے عقل عشق کی دشمن ہے ۔

راسخ کی عشقیہ مثنویوں کے سارے کردار ، سوائے ''کششِ عشق'' میں دخترِ راجہ کے ، عام آدمی ہیں ۔ ''کششِ عشق'' میں درویش اور دایہ ہیں ۔ 'نیرنگِ محبت' میں نوجوان ، درویش ، دخترِ ترسا اور دایہ ہیں ۔ 'جذبِ عشق'

میں نوجوان اور ایک حسین و جمیل لڑکی ہے ۔ 'اعجازِ عشق' میں درویش عاشق ہے اور معشوق ایک شادی شدہ عورت ہے ۔ مثنوی 'حسن و عشق' میں ایک جوان اور ایک ہندو لڑکی ہے ۔ عام کرداروں پر عشقیہ مثنوی لکھنے کی روایت اٹھارویں صدی میں میر نے شروع کی تھی ۔ راسخ اسی روایت کی پیروی کر کے اسے آگے بڑھاتے ہیں ۔

ہیئت کے اعتبار سے راسخ کی مثنویاں فارسی مثنویوں کی روایت کے مطابق ہیں ۔ یہ حمد و نعت ، مناجات و منقبت سے شروع ہوتی ہیں ۔ کسی مثنوی میں صفتِ عشق یا وصفِ عشق کو بیان کر کے داستان کا آغاز ہوتا ہے ۔ کسی میں وصفِ سخن اور شکوۂ فلکِ جفا شعار کو بیان کر کے اصل موضوع شروع ہوتا ہے ۔ راسخ نے اپنی بعض مثنویوں مثلاً ''کششِ عشق'' اور حسن و عشق میں آصف الدولہ اور غازی الدین حیدر کی مدح میں طویل قصیدے بھی شامل کیے ہیں اور یہ قصیدے بھی قصیدے کی ہیئت کے مطابق ہیں ۔ راسخ کے تخلیقی عمل کے جوہر وہاں زیادہ کھلتے ہیں جہاں وہ کسی مجرّد خیال کو بیان کرتے ہیں ، جیسے مثنوی اعجازِ عشق میں صفتِ عشق کو یا مثنوی حسن و عشق میں وصفِ سخن کو بیان کیا ہے ۔ یہی صورت ان کی حمد و مناجات میں ملتی ہے ۔ مثنویات کے آغاز میں حمدیات اسی لیے پر اثر اور پُرسوز ہیں کہ راسخ یہاں خدا کے تصور کو ، جو مجرّد ہے ، مابعد الطبیعاتی تصور کے ساتھ بیان کرتے ہیں جس میں ان کے عقیدے کی پختگی اور ایمان کی حرارت شامل ہے ۔ عشقیہ و معاشرتی حتیٰ کہ اخلاقی و مدحیہ مثنویوں میں بھی راسخ کا قلم یکساں قدرت کے ساتھ چلتا ہے لیکن ہجویہ مثنویوں میں راسخ کا قلم اُکھڑا اُکھڑا سا رہتا ہے اور گمان گزرتا ہے کہ شاید یہ مثنویاں راسخ کی نہیں ہیں ۔ مجموعی حیثیت سے راسخ کا اندازِ بیان پختہ اور طرزِ ادا اثر انگیز ہے ۔ انھیں سراپا ، مناظرِ قدرت ، جذبات و محسوسات کو بیان کرنے پر قدرت حاصل ہے اور اسی لیے ان کی مثنویاں ، مثنوی کی تاریخ میں ، قابلِ ذکر حیثیت رکھتی ہیں ۔ جوشش اور دل بھی راسخ کے زمانۂ حیات میں دادِ سخن دے رہے ہیں ۔

محمد روشن جوشش (م بعد ۱۲۱٦ھ؍۵۷ بعد ۱۸۰۱ع) محمد عابد دل کے چھوٹے بھائی اور جسونت رائے ناگر کے بیٹے تھے ۔ جسونت رائے ناگر ، علی وردی خاں کے عہد کے ایک ممتاز فوجی سردار اور عظیم آباد کے ناظم راجا رام نرائن کی فوج میں شامل تھے ۔ سراج الدولہ سے بھی ان کا تعلق رہا ہے ۔ بہادری و شجاعت کی وجہ سے جسونت رائے ناگر کا ذکر معاصر تاریخوں میں آتا ہے ۔ میر جعفر کی

مسند نشینی شوال ۱۱۷۰ھ/جون ۱۷۵۷ع تک جسونت رائے زندہ تھا۔۵۸ جسونت رائے کے تین بیٹوں ـــ بھگونت رائے، محمد عابد اور محمد روشن کے نام تاریخ اور تذکروں میں آتے ہیں۔ مبتلا نے لکھا ہے کہ صاحبِ دیوان۵۹ محمد روشن جوشش کے حالات اس نے بھگولت رائے پسر جسونت سنگھ سے معلوم کیے ہیں لیکن جو حالات اپنے تذکرے میں درج کیے ہیں، ان سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ جوشش بچپن ہی سے اسلام کی طرف مائل تھے اور جب وہ حدِ تمیز کو پہنچے تو مشرف بہ اسلام ہوگئے۔۶۰ بعض حوالوں۶۱ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جسولت رائے ناگر کی دو بیویاں تھیں۔ ایک ہندو اور ایک مسلمان۔ ہندو بیوی کے بطن سے بھگونت رائے ناگر تھا اور مسلمان بیوی کے بطن سے محمد عابد اور محمد روشن۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں بھائیوں نے اپنی والدہ کے زیر سایہ پرورش پائی اور اسی لیے بچپن ہی سے اسلام کی طرف مائل ہوئے اور بڑے ہوکر بھی اسی پر قائم رہے۔ شیخ علی حزیں سے بھی جوشش کے خاص مراسم تھے جن کا پتا ان دو خطوط سے چلتا ہے جو حزیں نے برخوردار کے القاب کے ساتھ جوشش کو لکھے تھے۶۲ اور جن میں سے ایک میں جوشش کی صحت و شفایابی کے لیے دعائیہ کلمات بھی لکھے ہیں۔ جوشش تیر اندازی، دست کاری کا سلیقہ رکھتے تھے۶۳ اور ستار نوازی کا بھی شوق تھا۔۶۴ علم عروض سے بھی پوری طرح واقف تھے۔۶۵ خوش طینت و نیک اعتقاد انسان تھے۔۶۶ درویشانہ مذاق رکھتے تھے اور اسی وجہ سے انانیت، خود پرستی و نفسانیت ان کے مزاج میں نہیں تھی۔۶۷ خود بھی اپنے اشعار میں اس طرف اشارے کیے ہیں:

درویش ہوں جوشش کوئی کیا مجھ سے خفا ہو
یاں ہر کس و ناکس کے مساوی ہے مدارا
مجھے کب خواہشِ جاہ و حشم ہے
کہ ملکِ فقر کا میں بادشاہ ہوں

جوانی میں مے خواری کا بھی شوق تھا۶۸ لیکن بعد میں ترک کر دی تھی۔۶۹ یہ زمانہ معاشی بدحالی کا زمانہ تھا۔ جوشش بھی اس پریشانی میں مبتلا رہے۔ امراء کی سرپرستی پر گزر کرتے تھے لیکن عزتِ نفس کا ہمیشہ پاس رہتا تھا۔ ایک قطعے میں دعا کی ہے کہ اے خدا:

خوانِ الوانِ لئیماں سے رکھ اس کو محروم
دے اسے دستِ کریماں ہی سے یک پارۂ ناں

جوشش سے دو تصانیف یادگار ہیں۔ ایک ان کا دیوان جسے سب سے پہلے

قاضی عبدالودود نے مرتب کیا اور بعد میں ایک اور خطی نسخے کی مدد سے کلیم الدین احمد نے مرتب کیا جس میں ۵۹ غزلیں اور ۲۱ اشعار ایسے ہیں جو قاضی عبدالودود کے مرتبہ دیوان میں نہیں ہیں۔ اس نئے مطبوعہ دیوان میں ۶۶۹ غزلیں، ۱۴ متفرق اشعار، ۱۴ رباعیات، ۳ مخمسات، ۴ مثنویات، ۴ قطعات اور ۵ قصائد شامل ہیں۔ مثنویوں میں تین یعنی در ہجو ڈکاری، نقل کبوتر باز، نقل افیونی ہجویہ ہیں اور ایک مثنوی مدحیہ ہے۔ قطعات میں دو میر وارث علی نالاں اور محمد قلی مشتاق کے قطعات تاریخ وفات ہیں جن سے علی الترتیب ۱۱۹۹ھ اور ۱۲۱۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ دوسری تصنیف ''رسالہ قافیہ'' ہے۔ جو ایک معمولی تصنیف ہے۔ جوشش نام کا اُردو میں ایک ہی معلوم شاعر گزرا ہے اور غلط فہمی کی بنا پر کریم الدین نے طبقاتِ شعرائے ہند میں اور شیفتہ نے گلشن بیخار میں محمد عابد دل کا تخلص بھی جوشش لکھ دیا ہے۔ف جوشش اور دل دونوں اپنے دور کے پرگو شاعر تھے۔

جوشش بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں اور ان شاعروں میں سے ہیں جو روایت کو دہرا کر اسے پھیلاتے اور اس منزل پر پہنچا دیتے ہیں جہاں نئی نسل کے شعرا اس روایت کی موجود شکل سے اپنا دامن بچا کر انحراف کا راستہ اختیار کرتے ہیں۔ جوشش اپنے دور کے کم و بیش سارے مروجہ و مقبول رنگوں میں شعر کہتے ہیں۔ ان کے ہاں سودا کا رنگ بھی ہے اور میر و درد کا بھی۔ وہ جعفر علی حسرت کی طرح مشکل زمینوں میں بھی غزلیں کہتے ہیں لیکن ان کے

ف۔ کریم الدین اور ایف فیلن نے طبقات الشعرائے ہند ص ۳۲۳ و ۳۲۴ پر محمد روشن اور محمد عابد دونوں کا تخلص جوشش لکھا ہے۔ محمد روشن جوشش کے باپ کا نام نہیں لکھا اور محمد عابد کے والد کا نام جسونت ناگر لکھا ہے، لیکن اسی تذکرے کے ص ۸۳ پر دل کے تحت ''شیخ محمد عابد عظیم آبادی، محمد روشن جوشش کا بڑا بھائی'' لکھا ہے (مطبوعہ مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۴۷ع) یہی غلطی شیفتہ نے گلشن بیخار میں کی ہے کہ محمد عابد اور محمد روشن دونوں کا تخلص جوشش لکھا ہے (گلشن بیخار، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۲۴، ۱۲۵ - مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ع) یہی غلطی عمدۂ منتخبہ (اعظم الدولہ سرور، مرتبہ خواجہ احمد فاروق، ص ۱۸۰-۱۸۵ دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع) میں ملتی ہے۔ مصحفی نے بھی محمد عابد کا تخلص غلطی سے جوشش لکھا ہے (تذکرۂ ہندی: غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۶۰، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن، طبع اول ۱۹۳۳ع)۔

ہاں یہ سب رنگ اُترے ہوئے اور پھیکے ہیں ۔ جوشش کے ہاں مختلف آوازوں کی گونج سی تو سنائی دیتی ہے لیکن یہ آوازیں اس طرح ان کی شاعری میں سنائی نہیں دیتیں جس طرح ہم میر ، درد اور سودا وغیرہ کے ہاں سنتے ہیں ۔ جوشش میں تخلیقی قوت اس پائے کی نہیں ہے کہ وہ ان آوازوں اور رنگوں کو ملا کر اپنی الگ آواز اور رنگ پیدا کر سکیں اسی لیے وہ ایسے بے رنگ شاعر ہیں جن کا اپنا کوئی رنگ نہیں ہے ۔ ان کے ہاں مضمون آفرینی ملتی ہے لیکن اس مضمون آفرینی میں بھی ان کا اپنا تجربہ یا جذبہ شامل نہیں ہے جو شعر کو شعر بناتا ہے ۔ جوشش کا شعری عمل یہ ہے کہ وہ اُردو و فارسی کے مخصوص مضامین ، موضوعات ، علامات ، اشارات ، تلمیحات ، مروجہ اخلاق تصورات اور عام صوفیانہ خیالات کو شعر کا جامہ پہنا دیتے ہیں ۔ وہ دوسروں کے اشعار ، دوسروں کی زمینوں اور دوسروں کے مخصوص رنگِ سخن سے متاثر ہو کر شعر کہتے ہیں ۔ ان کا دیوان پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ انھی مضامین کو دہرا رہے ہیں جنھیں دوسرے شعرا پہلے ہی بہتر طور پر باندھ چکے ہیں ۔ جوشش روایتی رموز و کنایات کو وسعت نہیں دیتے ۔ ان میں خیال کا نیا رخ یا بات کا نیا پہلو پیدا نہیں کرتے بلکہ محض ان کو دہراتے ہیں ۔ شعر پڑھتے ہوئے اکثر محسوس ہوتا ہے کہ دراصل قافیے سے مضمون پیدا کیا گیا ہے اور خود قافیہ شعر کے دوسرے لفظوں کے ساتھ ایک جان ہونے کے بجائے اپنے الگ وجود کا احساس دلا رہا ہے ۔ جوشش یہ تو جانتے ہیں کہ معیارِ سخن کیا ہے اور شعر کو کیسا ہونا چاہیے :

وہی شاعر مسلّم ہے اے جوشش
جو اک کو دوسرے مصرع سے دے ربط
زورآوری سے کیسا ہی مضمون باندھیے
الفاظ جس کے سست ہیں وہ شعر سست ہے
تلاشِ معنی و الفاظِ رنگیں اس میں ہے جوشش
کہے ایسی غزل وہ ہی جسے اس فن میں ڈھب ہووے
الفاظِ شوخ و معنیِ رنگیں ہو شعر میں
جوشش یہی تلاش ، یہی جستجو رہے

لیکن ان معیارات کو جاننے کے باوجود ان کی شاعری میں ربط ، معنی ، رنگینی ، شوخی ، ڈھب نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ جوشش شعر میں ذاتی تجربے کو بیان کرنے کے بجائے دوسرے شعرا کے مضامین کی تکرار پر اکتفا کرتے

ہیں اور وہ بھی اس طرح کہ اسے محدود کر دیتے ہیں - اسی لیے روایتی مضمون ان کی شاعری میں کُھلتا نہیں ہے بلکہ گھُٹ کر رہ جاتا ہے - اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو مثالیں دیکھیے - درد کا شعر ہے :

ماتم کدۂ جہاں میں جوں ابر اپنے تئیں آپ رو گئے ہم

اس شعر کو پڑھ کر اب آپ جوشش کا یہ شعر پڑھیے :

ماتم کدۂ جہاں میں جوں ابر رونے کے لیے ہوں آفریدہ

درد اور جوشش کے پہلے مصرعے یکساں ہیں - درد کے ہاں دونوں مصرعے مربوط ہیں لیکن جوشش کے ہاں شعر دو لخت ہے - درد دوسرے مصرع سے ایک لطیف بات پیدا کرتے ہیں اور اپنے مخصوص لہجے اور طرز کو جنم دیتے ہیں جس میں انفرادی تجربے کی گرمی موجود ہے - جوشش صرف یہ کہہ کر رہ جاتے ہیں کہ میں رونے کے لیے پیدا ہوا ہوں اور یہ کہہ کر پہلے مصرعے سے اٹھنے والے مضمون کو محدود کر دیتے ہیں - اب سودا کا یہ شعر پڑھ کر :

سودا شرابِ عشق کو کہتے تھے ہم نہ پی
آخر مزہ نہ پایا اب اس کے خمار کا

جوشش کا یہ شعر پڑھیے :

پیتا ہے گر تو بادۂ عشرت سمجھ کے پی
جوشش برا ہے دردِ سر اس کے خمار کا

سودا کے ہاں ایک لہجہ ہے - بات کو اپنے مخصوص انداز سے کہنے کا ڈھنگ ہے لیکن جوشش اپنے انداز سے مضمون کو سپاٹ کر دیتے ہیں - پہلے مصرع میں جس طرح بات اٹھائی گئی ہے ، دوسرا مصرع اسے اوپر نہیں اٹھاتا بلکہ محدود کر دیتا ہے - یہ جوشش کا عام انداز اور ڈھنگ ہے - ان کے ہاں تعقید لفظی بہت ہے - الفاظ کی ترتیب و نشست مانع روانی ہے - ان کے کلام میں کوئی فضا یا کیف و کیفیت نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے انفرادی تجربوں کو شاعری کی بنیاد بنانے کے بجائے اپنے پسندیدہ شاعروں کی بیساکھیوں پر چلتے ہیں اور اسی لیے فصاحت و خوبی کے باوجود ان کا شعر اشتہار نہ پا سکا - جوشش کو خود بھی اس کا احساس تھا :

بہ ایں فصاحت و خوبی جہاں میں اے جوشش
ہمارے شعر نے پایا نہ اشتہار افسوس

جوشش میں شاعرانہ صلاحیت ضرور تھی لیکن روایت کی تکرار اور دوسرے شاعروں کی پیروی نے انھیں ذاتی احساس و جذبہ اور انفرادی تجربے کے راستے

سے ہٹا کر ان کی شاعری کو بے نمک بنا دیا - لیکن جن اشعار میں ہلکا سا جذبہ یا خفیف انفرادی تجربہ شامل ہو گیا ہے وہاں شعر میں ایک ہلکی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے - ایسے اشعار کی تعداد یقیناً بہت تھوڑی ہے جن میں سے چند ہم یہاں درج کرتے ہیں تاکہ جوشش کے تعلق سے شاعری میں انفرادی تجربے کی اہمیت واضح ہو سکے ،

ہماری طرح جو دیکھے گا اک نظر تجھ کو
خدا گواہ ہے بے اختیار چاہے گا
کیا فکر تو کرتا ہے اس فکر سے کیا ہوگا
ہوئے گا وہی جو کچھ قسمت میں لکھا ہوگا
ہوتی نہیں کسی کی دعا مجھ کو سودمند
یا رب مجھے یہ کون سا آزار ہو گیا
وصل میں بھی یہی خرابی تھی منحصر کیا ہے اس جدائی پر
گلزارِ محبت میں نہ پھولے نہ پھلے ہم
مانندِ چنار آگ میں اپنی ہی جلے ہم
ہر چند اس پہ بارشِ ابرِ مژہ رہے
سینے کی آگ وہ ہے کبھی مضمحل نہ ہو
بے کسی تو بھی ٹل گئی آخر
اس کے کوچے میں چھوڑ کر مجھ کو
عشق میں کیوں چھوڑیے پاسِ نفس
پھونک پھونک اس آگ کو سلگائیے
تیرے دیوانے بیابانِ عدم کو چل بسے
کیا تماشا ہے کہ ویران شہر ہو جنگل بسے
چھاتی جو بھر آئے ہے تو یہ آئے ہے جی میں
کوچے میں ترے بیٹھ کے دل کیجیے خالی
رخصت کے وقت سامنے حیران تھے کھڑے
جب وہ اُدھر چلا اِدھر آنسو ڈھلک پڑے

ان اشعار میں دوسرے شعرا کی آوازوں کی جھنکار کے باوجود ذرا سا جذبہ یا انفرادی تجربہ شامل ہونے کی وجہ سے یہ اشعار پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرنے لگتے ہیں - تکرار کی شاعری اور انفرادی تجربے کی شاعری میں یہی فرق ہے -

جہاں تک زبان و بیان ، روزمرہ و محاورہ کا تعلق ہے وہ وہی ہے جو اس دور کی معیاری شاعری کا حصہ ہے - جوشش کے ہاں ایدھر ، وو ، ووہیں ، ووں ، ہوئے گی ، کے علاوہ شاید ہی کوئی لفظ ایسا ہو جو ناسخ کے دور میں متروک ہوگیا ہو - جوشش کہیں کہیں ''اں'' لگا کر قدیم طریقے سے جمع بھی بناتے ہیں جیسے دم کی جمع دماں ، موتی کی جمع موتیاں اور شاعر کی جمع شاعراں وغیرہ -

شاعری اور زبان کا یہی رنگ ہمیں جوشش کے بڑے بھائی[٧١] دل کے ہاں ملتا ہے - محمد عابد دل[٧٢] کے خاندانی حالات وہی ہیں جن کا ذکر ہم جوشش کے ذیل میں کر آئے ہیں - دل بھی جوشش کی طرح عظیم آباد میں پیدا ہوئے ، وہیں پلے بڑھے اور تعلیم پائی - عربی و فارسی اور خصوصیت سے علمِ ہیئت ، حساب و طبابت میں صاحبِ استعداد تھے -[٧٣] اوصاف و محاسن میں دونوں بھائی یکساں تھے -[٧٤] دل کی ولادت و وفات کے بارے میں بھی ، جوشش کی طرح ، تذکرے اور کتبِ سیر خاموش ہیں - جوشش کا سالِ ولادت ۱۱۵۰ھ قیاس کیا گیا ہے[٧٥] اس حساب سے دل کا سالِ ولادت ، چونکہ وہ جوشش سے بڑے تھے ، ۱۱۴۷ھ قیاس کیا جا سکتا ہے - سالِ وفات کے سلسلے میں صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ دیوانِ جوشش میں دل کی وفات کا چونکہ کوئی قطعۂ تاریخ وفات نہیں ہے اس لیے اس بات کا امکان ہے کہ ان کی وفات جوشش کے بعد ہوئی - جوشش ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، ۱۲۱۶ھ تک زندہ تھے -

دل سے دو تصانیف یادگار ہیں - ایک ''دیوانِ دل''[٧٦] جس میں ۳۲۳ غزلیں ، ٦ قطعات اور ۱۲ رباعیات ہیں - اس میں دل کا پورا کلام شامل نہیں ہے - ۱۱۹۳ھ میں دل نے اپنے دیوان کا ''خلاصہ'' ابراہیم خاں خلیل کے پاس مرشد آباد بھیجا تھا -[٧٧] شورش نے لکھا ہے کہ دل غزل گوئی ، قصیدہ و مثنوی وغیرہ میں قدرتِ تمام رکھتے ہیں -[٧٨] لیکن اس دیوان میں کوئی قصیدہ یا مثنوی شامل نہیں ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ دل کا اصل دیوان تو ضائع ہوگیا اور یہی خلاصۂ دیوان صدیوں کے سرد و گرم چکھتا اب مطبوعہ صورت میں سامنے آیا ہے - دل کی دوسری تصنیف ''عروض الہندی''[٧٩] (۱۱۷٦ھ/ ٦٣ - ۱۷٦۲ع) فارسی میں ہے - اس رسالے میں دل نے ، اختصار کے ساتھ ، قواعد عروض کو بیان کیا ہے اور ضروری مباحث مثلاً وزنِ شعر ، اصولِ اوزان ، ارکانِ بحور ، اقسامِ رکن ، تعریف و اجزائے شعر ، اقسامِ مزاحف کی وضاحت کرکے مختلف بحور کو بیان کیا ہے - رباعی اور اس کی بحر کے لیے ایک الگ فصل قائم کی گئی ہے - یہ رسالہ اس موضوع پر ایک قابلِ ذکر تصنیف ہے -

محمد عابد دل کی شاعری بھی اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح عشقیہ شاعری ہے۔ اپنی شاعری میں وہ روایتی فارسی شاعری کے رموز و علامات کو اپنے اظہار کا ذریعہ بناتے ہیں اور چونکہ یہ رموز و علامات اب بے اثر ہو گئی ہیں اس لیے دل کی شاعری ہمارے دل کے تاروں کو نہیں چھیڑتی اور وہ بحیثیت مجموعی بے کیف و بے رنگ معلوم ہوتی ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ دل میں، جوشش کی طرح، تخلیقی اُپج اعلیٰ درجے کی نہیں تھی۔ وہ اپنے معاصر شعرا کے رنگِ سخن کو اپناتے ہیں، ان کی پیروی کرتے ہیں لیکن ان رنگوں کو ملا کر اپنی تخلیقی صلاحیت سے اپنا کوئی الگ رنگ، مزاج یا منفرد طرز پیدا کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ اس کا احساس خود دل کو بھی ہے:

دل ایک طور پر نہیں کہتا ہے شعر تو
تیرے سخن کے بیچ ہر ایک کا مذاق ہے

یہی دل کی کمزوری ہے۔ وہ دوسروں کے رنگ میں شعر کہنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن پیروی یا روایت کی تکرار چونکہ انفرادیت کا بدل نہیں ہے اس لیے مقبول شعرا کے رنگ میں شعر کہنے کے باوجود ان کی شاعری میں وہ ''لطفِ معنی'' پیدا نہیں ہوتا جو خود دل کا مثالی معیارِ سخن ہے:

لطف کیا تا کہ سخن میں نہ ہو لطفِ معنی
جسم مٹی کا برابر ہے اگر جان نہ ہو

دل نے اپنی غزلوں میں جن شعرا کا حوالہ دیا ہے ان میں درد، میر، سودا اور فغاں کے علاوہ نالاں، آہ، تحسین، بسمل اور جوشش شامل ہیں۔ ان کی کئی غزلیں راسخ اور فدوی کی زمینوں میں ہیں اور کچھ غزلیں ایسی ہیں جن میں فارسی شعرا سعدی، صائب، کلیم، ظہیری، بیدل، آرزو اور موزوں کے مضامین کی گونج سنائی دیتی ہے۔ فارسی شاعری کا واضح اثر ان کی غزل پر نظر آتا ہے اور اسی لیے فارسی تراکیب و بندش ان کے ہاں زیادہ استعمال ہوئی ہیں۔ دل کی شاعری پر فارسی شاعری کا روایتی مزاج حاوی ہے۔ دل کے دیوان میں بہت کم اشعار ایسے ہیں جو آج کے قاری کو متاثر کر سکیں اور وہ اشعار بھی، جو متاثر کرتے ہیں، ایسے نہیں ہیں جنھیں ہم میر، سودا، درد کے اشعار کے ساتھ رکھ سکیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

میں نے جانا کہ ستارا کوئی ٹوٹا جو عرق
ڈھل کے چہرے سے ترے تا بہ زنخداں آیا

حقیقت کی طرف لایا مجھے عشقِ مجاز آخر
پرستش کفر تھی جس کی وہی اپنا خدا نکلا

آبرو رکھ لی ترے سامنے حیرانی نے
اشک آنکھوں سے ٹپکتا تو میں رسوا ہوتا

دل کس قدر جہاں میں سبک دوش ہو گیا
گردن سے اپنے ہارِ تعلق کو توڑ کر

گردش میں زمانے کی جو کانوں نہ سنتے تھے
سو دیکھتے ہیں آنکھوں اس گردشِ داماں میں

چہرے کو میرے دیکھ کے کہتی ہے ایک خلق
کھینچا ہے تو نے کیا کوئی آزار ان دنوں

زندگی مرگ برابر ہے ہمیں بے غمِ عشق
روئیے اُن پہ جو بے درد و الم جیتے ہیں

سالکوں سے نہ پوچھو کفر اسلام ایک منزل ہے بہت رستے ہیں

کیا تری آنکھوں میں جادو ہی بھرا تھا کہ جسے
ایک دن دیکھ کر اتنے دلوں بیمار رہے

بحیثیتِ مجموعی دل دوسرے درجے کے شاعر ہیں ۔ ان کے ہاں کسی مخصوص لہجے اور منفرد طرز کا پتا نہیں چلتا ۔ دل اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو اُردو شاعری کی روایت کو اپنے حلقۂ اثر میں پھیلانے اور مذاقِ سخن کو عام کرنے کا کام کرتے ہیں ۔ یہی ان کی تاریخی اہمیت ہے ۔ یہی کام شیر محمد خاں ایمان دکن میں انجام دیتے ہیں ۔

شیر محمد خاں ایمان (م ۱۲۲۱ھ/۰۵-۱۸۰٦ء) کی شخصیت و شاعری کے مطالعے سے پہلے اس بات کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ اٹھارویں صدی میں اُردو شاعری ، زبان و بیان کی سطح پر ، دو اثرات سے گزری ۔ پہلا اثر ولی دکنی کا تھا جس کی شاعری اور زبان و بیان کی پیروی شمالی ہند میں آبرو و ناجی کے دور میں کی گئی اور دکنی اُردو سارے برعظیم کی معیاری ادبی زبان بن گئی ، لیکن جلد ہی شمال میں 'ردِ عمل کی تحریک' کے زیرِ اثر دکنی اُردو کا یہ روپ مسترد کر دیا گیا اور اس کی جگہ دہلی کی ٹکسالی زبان نے لے لی ۔ مظہر ، یقین ، تاباں وغیرہ اسی زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں ۔ اٹھارویں صدی کے دور انتشار میں جب دلّی اجڑی اور یہاں کے اہلِ علم و ادب سارے برعظیم کے مختلف صوبائی مراکز میں پھیلے تو دہلی کی یہی زبان اودھ ، عظیم آباد ،

مرشد آباد ، ڈھاکہ ، ارکاٹ ، حیدرآباد دکن وغیرہ میں مستند و معیاری زبان تسلیم کر لی گئی ۔ ابتدائی دور میں ، ان نئے صوبائی مراکز میں ، شاعری کے استاد بھی دہلوی شعرا تھے اور سب انھی سے زبان و محاورہ کی سند لیتے تھے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ جب ان نئے مراکز سے خود یہاں کے شعرا ابھرے تو انھوں نے بھی وہی زبان استعمال کی جو دہلوی شعرا اپنے کلام میں استعمال کرتے تھے ۔ اسی تحریک کے زیر اثر دکن کے شاعروں نے بھی قدیم دکنی الفاظ و محاورات کو ترک کرکے دہلی کی زبان کا یہی روپ اختیار کر لیا ۔ شیر محمد خاں ایمان پہلے دکنی شاعر ہیں جو نہ صرف استادِ وقت ہیں بلکہ دہلی کی یہی زبان اعتماد کے ساتھ اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں ۔ ایمان کی زبان کا مقابلہ اگر محمد باقر آگاہ (م ۱۲۲۰ھ/۶ - ۱۸۰۵ع) کی زبان سے کیاجائے تو باقر آگاہ کی دکنی اُردو ، شمال کی زبان کے اثر سے ، بدل ضرور گئی ہے لیکن اس کا لب و لہجہ ، ذخیرۂ الفاظ اور روزمرہ و محاورہ پر دکنی کی چھاپ اب بھی نمایاں ہے ۔ لیکن ایمان کی زبان پر سوائے ایک آدھ لفظ مثلاً الوپ انجن ، انملا اور من ہرن وغیرہ کے کوئی دکنی اثر محسوس نہیں ہوتا بلکہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ دہلی کا کوئی قادر الکلام شاعر فصاحت کے دریا بہا رہا ہے ۔ شیر محمد خاں ایمان ، جن کا کلیات اور دوسری تصنیفات اب تک غیر مطبوعہ ہیں ، محمد عاقل خاں نایک کے بیٹے اور آصف جاہ ثانی کے اعظم الامرا ارسطو جاہ کے مصاحب تھے ۔ سفر و حضر میں اکثر ان کے ساتھ رہتے تھے[81] اور اپنے والد کی طرح وقائع نگاری کی خدمت پر مامور اور سرکاری اخبار نویسوں کے سربراہ تھے ۔[82] شیر محمد خاں ایمان حیدر آباد میں پیدا ہوئے ۔ یہیں تعلیم و تربیت پائی ۔ عربی و فارسی اور دوسرے علومِ مروجہ پر دستگاہ حاصل کی[83] اور ''تزکِ آصفیہ'' کے مصنف تجلی علی شاہ تجلی (م ۱۲۱۵ھ[84]/۱ - ۱۸۰۰ع) کی شاگردی اختیار کی ۔ ایمان دکن کی تاریخ پر اس درجہ حاوی تھے کہ ہر واقعہ ، ہر بات ، ہر مقام اور ہر جنگ ان کے حافظے میں محفوظ تھی ۔ ایمان طبعاً رکھ رکھاؤ اور سلیقے کے انسان تھے ۔ جس محفل میں بیٹھتے اپنی خوش گفتاری اور بذلہ سنجی سے لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کر لیتے :

لطیفہ ہے جگت ہے ضلع گوئی شعر خوانی ہے
صفائی ویسی یاروں میں مزا ہے ہم زبانی کا

ایمان سارے معاشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے اور استادِ وقت سمجھے جاتے تھے ۔[85] میر فرید الدین آفاق (۱۲۵۳ھ/۱۸۳۷ع)[86] اور امیر بخش شہرت جب دہلی سے حیدرآباد پہنچے اور طرحی مشاعرے کی بنا ڈالی تو

اہلِ محفل اس وقت تک مشاعرے کا آغاز نہ کرتے جب تک اُستاد ایمان تشریف نہ لے آتے ۔۸۷ ایمان کو تاریخ گوئی پر بھی دسترس حاصل تھی ۔ آصف جاہ ثانی کی وفات پر جو قطعۂ تاریخ ایمان نے لکھا اس کے چوتھے مصرع سے دو مادۂ تاریخ برآمد ہوتے ہیں ۔ یہی قطعۂ تاریخ مقبرے کے دروازے پر مکہ مسجد میں کندہ ہے ۔۸۸ ایمان کے شاگردوں میں یوں تو بہت سے شعرا کے نام آتے ہیں لیکن شیخ حفیظ الدین حفیظ ، ماہ لقا چندا اور قیس خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔

ایمان کی معلوم تصانیفف میں دیوانِ ایمان (اُردو) کے علاوہ ''سردار نامۂ شطرنج'' ، رسالہ ''عروض و قافیہ'' اور ''گلدستۂ گفتار'' کے نام آتے ہیں ۔ سردار نامۂ شطرنج میں ایمان نے فنِ شطرنج کے رموز و نکات واضح کیے ہیں ۔ ایمان خود بھی شطرنج کے اچھے کھلاڑی تھے اور اس رسالے میں انھوں نے فنِ شطرنج کو اپنے عملی تجربے کی روشنی میں بیان کیا ہے ۔ ایمان عروض و قافیہ و زبان کے بھی ماہر تھے ۔ ''گلزارِ آصفیہ'' میں لکھا ہے کہ ''تمام شاعر انھیں اُستادِ وقت سمجھتے تھے ۔ عروض و قافیہ اور فنِ شعر کی دوسری صنعتوں

ف ۔ ''دیوانِ ایمان'' کے دو قلمی نسخے انجمنِ ترقیِ اُردو پاکستان کراچی میں محفوظ ہیں ۔ ہم نے انھی مخطوطات سے استفادہ کیا ہے ۔ ان کے علاوہ ایک مخطوطہ کتب خانۂ آصفیہ (اُردو مخطوطات کتب خانۂ آصفیہ ، جلد اول ، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ع) میں ، ایک جامعۂ عثمانیہ حیدر آباد (ایمانِ سخن ، ص ۲۳ ، محولہ بالا) اور دو ادارۂ ادبیات اُردو حیدر آباد (تذکرۂ مخطوطات ادارۂ ادبیات اُردو ، جلد اول ، ص ۱۱۰ و جلد سوم ، ص ۱۸۴ ، محولہ بالا) میں محفوظ ہیں ۔ دیوانِ ایمان کو شائع و مرتب کرنے کی ضرورت ہے ۔ ''سردار نامۂ شطرنج'' کا ایک قلمی نسخہ کتب خانۂ آصفیہ میں ہے اور ایک نسخہ عمر یافعی مرحوم کی ملکیت تھا جس کا ذکر انھوں نے دیوانِ ایمان کے اس مخطوطے کے سرورق پر کیا ہے جو اب انجمنِ ترقیِ اُردو پاکستان ، کراچی میں موجود ہے ۔ ''رسالۂ عروض و قافیہ'' ہماری نظر سے نہیں گزرا ۔ ''فنِ علمِ زبان'' عمر یافعی کے پاس تھا جس کا ذکر انھوں نے دیوانِ ایمان کے مخطوطے کے سرورق پر کیا ہے اور ایک مخطوطہ کتب خانۂ آصفیہ میں محفوظ ہے ۔ گلدستۂ گفتار'' کا ایک مخطوطۂ انجمنِ ترقیِ اُردو پاکستان میں محفوظ ہے ۔ ہم نے اسی سے استفادہ کیا ہے ۔ ''گلدستۂ گفتار'' اس کا تاریخی نام ہے ۔ مخطوطے کے آخر میں ایک رباعی کے آخری مصرع ''گلدستۂ گفتار کہا بے کم و کاست'' سے ۱۲۲۰ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ (ج - ج)

میں ممتاز زمانہ تھے۔"۸۹ "گلدستۂ گفتار" ایمان کی وہ منفرد تصنیف ہے جس میں انھوں نے ضلع کے فن کو نہ صرف اپنے اشعار سے واضح کیا ہے بلکہ وہ مترادفات بھی دیے ہیں جن کی مدد سے شعر یا عبارت میں ضلع پیدا کیا جا سکتا ہے۔ ضلع جگت اُس پہلودار بات کو کہتے ہیں جس میں رعایت لفظی ہو۔ "گلدستۂ گفتار" میں مختلف عنوانات مثلاً ضلع بندوق، ضلع اسپ، ضلع فیل، ضلع شکار ماہی، ضلع صرف و نحو، ضلع طبابت، ضلع کیمیا، ضلع خوش نویسی وغیرہ کے تحت ایک لفظ سے تعلق رکھنے والے ایسے کئی الفاظ جمع کر دیے گئے ہیں جن کے استعمال سے ضلع پیدا کیا جا سکتا ہے اور پھر ایمان نے اس مناسبت سے خود شعر کہہ کر اس کی مثالیں دی ہیں۔ دیوانِ اُردو، جو اب تک غیر مطبوعہ ہے، کم و بیش سب اصنافِ سخن پر مشتمل ہے۔ بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے اور غزلوں کے علاوہ قصائد، مثنویات، رباعیات، مثلث، مخمس، مسدس اور تضمین وغیرہ بھی موجود ہیں۔

شیر محمد خاں ایمان کی غزلیات، ان کے قصائد و مثنویات کو دیکھ کر سب سے پہلی بات یہ سامنے آتی ہے کہ قدیم زبان کے اثرات ختم ہو گئے ہیں اور اب دہلی کی زبان، لہجہ، روزمرہ و محاورہ نے دکن میں بھی اپنے قدم جمالیے ہیں۔ ایمان اسی زبان کے پہلے دکنی اُستاد و شاعر ہیں۔ "اس وقت ان جیسا کوئی شاعر اس علاقے میں نہیں ہے۔"۹۰ دوسری بات یہ سامنے آتی ہے کہ ایمان کی شاعری مجلسی مزاج کی شاعری ہے:

بیاض اشعار کی جس وقت تنہائی میں دیکھوں ہوں
تو ہوں ایمان بیٹھا مجلسِ احباب میں گویا

ایمان نے اپنی غزل میں وہی مضامین باندھے ہیں جن سے اہلِ محفل ان کی استادی کے قائل ہو کر اشعار کی باریک مضمون آفرینی سے لطف اندوز ہو سکیں۔ ایمان روایتی شاعر ہیں لیکن اپنے اشعار کو اُستادانہ رخ دے کر الھیں ذرا سے نئے انداز اور نئی زبان میں بیان کرنے کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ ان کی غزل سے ان کی اُستادانہ قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے۔ وہ مشکل سے مشکل زمین میں بھی رواں دواں شعر نکالنے کی قوت و صلاحیت رکھتے ہیں۔ مثلاً یہ چند مطلعے دیکھیے جن کی مشکل و سنگلاخ زمینوں سے ایمان کی اُستادی کا اظہار ہوتا ہے:

سمجھ نا جسد کو زنہار تو زمین کا سالپ
بسہ اپنی فہم میں ہے جنتِ برین کا سالپ

کس کس طرح سے چلتی ہے بادِ بہار مست
زاہد بھی دیکھ ہو گیا جوں بادہ خوار مست
یوں سراپا رہوں یا رب قدِ جاناں سے لپٹ
عشق پیچاں رہے جوں سروِ گلستاں سے لپٹ
یار کے ابرو کی اے دل کیوں نہ ہو تصویر کج
جوہرِ شمشیر ہے اوس میں جو بنی تصویر کج
سمجھے ہے کب مناویں اوسے کر ہزار چار
مجھ سے ہی جب تلک کہ نہ ہوویں نثار چار
پھرتا تھا سلیمان اگر شاد ہوا پر
سر کھینچے ہے میرا ہی وہ شمشاد ہوا پر
کیوں نہ ایسا ہو وہ اب شوخ گلوگیر کہ بس
رات کچھ مجھ سے ہوئی ایسی ہی تقصیر کہ بس
تھا ہمیں وہم کہ یہاں دیر و حرم ہی کچھ ہیں
بارے یہ سوچ پڑی آج کہ ہم بھی کچھ ہیں
وہ بدلے رشتۂ جاں سے کہاں پوشاک کے ڈورے
کہ ہیں موجِ گہر جس کی قبائے پاک کے ڈورے

ایسی زمینیں عام طور پر ایمان کے دیوان میں ملتی ہیں - یہ وہ زمانہ تھا کہ طرحی مشاعروں کا عام رواج تھا اور مصرع طرح ایسا دیا جاتا تھا جس سے ہر شاعر کی قادر الکلامی اور قوتِ شعر گوئی کا امتحان ہو جائے - استاد وہ تھا جو سنگلاخ زمین میں بھی بامعنی ، مربوط اور رواں شعر نکال سکے - ایمان کے ہاں مشکل زمینوں میں رواں شعر ملتے ہیں جن میں ردیف قافیے سے ہم رشتہ رہتی ہے - ان کے ہاں نہ صرف وزن و بحر اور صحتِ قافیہ اور دوسرے فنی نکات کا التزام ملتا ہے بلکہ ساتھ ساتھ زبان و بیان پر بھی قدرت کا احساس ہوتا ہے :

تیرے تو شعر کے ایماں سنے سے کیوں نہ ہو حیراں
جیسے کہ دعویٰ اوزان ہوا ہے بحر کے اندر

ایماں کی شاعری کا عام مزاج یہ ہے کہ وہ مشکل زمینوں کے کاغذی پھول کترتے ہیں اور لفظوں کے ربط سے وہاں معنی پیدا کرتے ہیں جہاں معنی کا رس نکالنا محال نظر آتا ہے - یہی وہ رنگِ سخن ہے جو مشکل زمینوں کی شکل میں حسرت ، جرأت اور انشا کے ہاں لکھنؤ میں اور شاہ نصیر کے ہاں دہلی میں مقبول ہوا اور شیخ ناسخ کی شاعری میں نئے مضامین پیدا کرنے کا نیا رجحان بن کر اس دور

کی لئی شاعری کا پسندیدہ رنگ بن گیا ۔ شیر محمد خان ایمان کی شاعری میں وہ لہجہ اور رنگ ابھر رہا ہے جو شاہ نصیر اور ناسخ کے ہاں مکمل ہو جاتا ہے ۔ ایمان کی شاعری فکر کی گرمی اور احساس و جذبہ کی ملپش سے عاری ہے ۔ یہاں شاعری مضمون آفرینی ، مشکل زمینوں میں رواں و مربوط شعر اور لفظوں کے بال سے معنی کی کھال نکالنے کا نام ہے ۔ یہی وہ طرز ہے جسے ایمان اپنا طرز کہتے ہیں :

طرز یہ نہیں آساں ، طبع ہے کہ ہے نیساں
شعر کا ترے ایماں لفظ ہے ہر ایک گوہر
سیکھ لے ہم سے تو ایمان مضامیں کی تراش
باالدھتا کچھ نہیں اشکال زباں آنکھوں میں

اور شاعری کے یہی وہ معیارات ہیں جن پر وہ اپنی شاعری کی بنیاد رکھتے ہیں :

غور کر صحتِ ترکیب کو ہر مصرع میں
سقم رکھتے ہی نہیں اپنے تو اشعار کی نبض
شعر ہوتا ہے کب ایمان کسو کے دل چسپ
جب تلک معنیِ شیریں نہ ہو تحریر میں جان

ایمان کی شاعری زبان و بیان کے اعتبار سے معیاری ہے ۔ قادر الکلامی کی وجہ سے اسے ہم پختہ و صاف شاعری کے ذیل میں لا سکتے ہیں لیکن ان کی شاعری میں وہ لطف و تہ داری نہیں ہے جس سے شعر سننے یا پڑھنے والے کے وجود پر چھا جاتا ہے ۔ اسی بات کو دیکھ کر نقش حیدر آبادی نے ان کے کلام کے بارے میں لکھا تھا کہ "ان کے کلام میں کوئی بہت بلند شعر نظر سے نہیں گزرا ۔"۹۱

یہی قادر الکلامی ، مبالغے اور معنی آفرینی کے ساتھ مل کر ، ان کے قصائد کو قابلِ توجہ بنا دیتی ہے ۔ ایمان کے قصائد میں علم و فضل کا اظہار بھی ہے اور فنی اعتبار سے بھی وہ اچھے قصیدے ہیں ۔ خصوصیت کے ساتھ "قصیدہ جلوسِ آصفی" اور "قصیدہ مہتابیہ" تاریخِ قصیدہ میں یقیناً قابلِ ذکر ہیں ۔ غزل اور قصیدے کے برخلاف ایمان کی مثنویوں میں نہ صرف عام بول چال کی زبان استعمال کی گئی ہے بلکہ جذبات و احساسات بھی شاملِ شاعری ہیں ۔ مثنوی "برق تاب" ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے جس میں برسات کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ مثنوی خسرو شیریں اور لیلیٰ مجنوں مختصر مثنویاں ہیں جن میں ایمان نے ان قدیم قصوں کو اپنے دور کے تقاضوں کے مطابق ڈھالا ہے ۔ اشتیاق نامہ ، بے تاب نامہ اور فراق نامہ میں ہجرِ محبوب کو موضوع بنایا ہے اور جذباتِ فراق کو روزمرہ کی

زبان میں روانی کے ساتھ بیان کیا ہے ۔ ان مثنویوں میں جذبات و احساسات کے بیان کی وہی صورت ہے جو ہمیں راسخ عظیم آبادی کی مثنوی ''مکتوب الشوق'' میں ملتی ہے ۔ بحیثیتِ مجموعی شیر محمد خاں ایمان استادِ وقت ہونے کے باوجود اس مقام پر نہیں آتے جس پر شاہ نصیر اور ناسخ کھڑے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ رنگِ سخن ، جس کے نقوش ایمان کے ہاں ابھرتے ہیں ، جلد ہی شاہ نصیر اور شیخ ناسخ کے ہاں مکمل ہوکر خود ان سے ہی منسوب ہو جاتا ہے ۔

اٹھارویں صدی کی اُردو شاعری کا سارا منظر ہم نے اپنی آنکھ سے دیکھ لیا ، لیکن انیسویں صدی میں داخل ہونے سے پہلے اٹھارویں صدی کی اُردو نثر کا مطالعہ بھی کر لیا جائے ، جو اپنے تشکیلی و عبوری دور سے گزر کر ان میلانات و رجحانات کو ابھار رہی ہے جس پر انیسویں صدی اپنے ادب کی تعمیر کرتی ہے ۔

حواشی

۱۔ گلشنِ سخن : مردان علی خاں مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۷۳ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ع ۔

۲۔ کیفیت العارفین : سید شاہ عطا حسین ، ص ۱۷۷ ، مطبع منعمی ، پٹنہ بہار ۱۹۳۲ع ۔

۳۔ تذکرۂ عشقی (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد (جلد دوم) ، ص ۶۷ ، پٹنہ بہار ۱۹۶۳ع ۔

۴۔ تذکرۂ مسرت افزا : امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۳۴ ، پٹنہ بہار ۔

۵۔ یادگارِ عشق : ثاقب عظیم آبادی ، ص ۱ ، اسلامی پریس صدر گلی ، پٹنہ بہار ۱۹۲۹ع ۔

۶۔ تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۳۴ ۔

۷۔ کیفیت العارفین : ص ۱۷۲ ۔

۸۔ گلشن سخن : ص ۱۷۳ - ۱۷۴ ۔

۹۔ تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۳۴ - ۱۳۵ ۔

۱۰۔ مرزا محمد علی فدوی ــــ ان کا عصر ، حیات ، شاعری اور کلام : ڈاکٹر سید محمد حسنین ، ص ۲۴ ، اُردو سوسائٹی پٹنہ ۱۹۵۶ع ۔

۱۱۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۱۱۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۰ع ۔

۱۲- گلزارِ ابراہیم : علی ابراہیم خاں خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۲۳ ، دائرۂ ادب ، پٹنہ -
۱۳- تذکرۂ عشقی : ص ٦٧ -
۱۴- مجموعۂ نغز : ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۳۸۴ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ع -
۱۵- کلیاتِ حضرت رکن الدین عشق اور ان کی حیات و شاعری : مرتبہ ڈاکٹر قریشہ حسین ، پٹنہ بہار ۱۹۷۹ع -
۱٦- یادگارِ عشق : ثاقب عظیم آبادی ، ص ۸۳ - ۸۴ ، اسلامی پریس ، پٹنہ ۱۹۲٦ع -
۱۷- یادگارِ عشق : ثاقب عظیم آبادی ، مقدمہ سید سلیمان ندوی : ص ۲۰ ، پٹنہ ۱۹۲۹ع -
۱۸- گلزارِ ابراہیم : علی ابراہیم خاں خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۴۸ ، دائرۂ ادب ، پٹنہ -
۱۹- ایضاً -
۲۰- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۵۳ -
۲۱- تذکرۂ شورش (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۱۲۴ ، پٹنہ ، بہار ۱۹٦۳ع -
۲۲- کلیاتِ فدوی : مرتبہ ڈاکٹر سید محمد حسنین ، ص ۵۸ ، اُردو سوسائٹی ، پٹنہ ۱۹۵٦ع -
۲۳- گلزارِ ابراہیم : ص ۳۴۸ -
۲۴- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۱۲۱ -
۲۵- ایضاً : ص ۱۲۱ - ۱۲۲ -
۲٦- تذکرۂ عشقی (دو تذکرے) : جلد دوم ، ص ۱۲۵ -
۲۷- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۵۳ -
۲۸- تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۱۲۱ -
۲۹- تذکرۂ شورش : (دو تذکرے) ، ص ۱۲۴ -
۳۰- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۵۳ -
۳۱- مرزا محمد علی فدوی ـــــ ان کا عصر ، حیات ، شاعری اور کلام : ڈاکٹر سید محمد حسنین ، ص ۲۰۹ ، اُردو سوسائٹی ، پٹنہ ۱۹۵٦ع -

۳۲- مرزا فدوی : مقالہ قاضی عبدالودود ، ص ۹ ، ہماری زبان ، یکم دسمبر ۱۹۵۸ع -
۳۳- تذکرۂ عشقی : ص ۱۲۵ -
۳۴- کلیاتِ فدوی : مرتبہ ڈاکٹر سید محمد حسنین ، پٹنہ ۱۹۵۶ع -
۳۵- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۱۲۱ -
۳۶- گلزارِ ابراہیم : ص ۳۴۸ — ۳۵۰ -
۳۷- تذکرۂ عشقی (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد اول ، ص ۳۶۲ -
۳۸- خمخانۂ جاوید : لالہ سری رام (جلد سوم) ، ص ۳۲۵ ، دلی پرنٹنگ ورکس ، دہلی ۱۹۱۷ع -
۳۹- راسخ : حمید عظیم آبادی ، ص ۱۷ ، انجمن نوبہار ادب پٹنہ ، سنہ ندارد -
۴۰- قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ "پہلے پہل یہ بات کہ راسخ موضع "سائیں" میں پیدا ہوئے ، محمد مہدی عظیم آبادی کے قلم سے نکلی تھی۔ بعد کے لوگ محض ناقل ہیں۔ لیکن یہ بات بغیر سند کے تھی اور خود "سائیں" کے لوگوں کو بھی اس کی خبر نہیں تھی۔" بہار میں اُردو زبان و ادب کا ارتقا (۲) مطبوعہ نوائے ادب بمبئی ، ص ۱۵ - ۱۶ (جلد ۱۰) شمارہ ۱ ، بابت جنوری ۱۹۵۹ع -
۴۱- نوائے وطن : شاد عظیم آبادی -
۴۲- بہار میں اُردو زبان و ادب کا ارتقا (۲) : قاضی عبدالودود ، ص ۱۹ ، نوائے ادب ، بمبئی ، جنوری ۱۹۵۹ع -
۴۳- تذکرۂ مسرت افزا : امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۸۵-۸۶ ، پٹنہ بہار -
۴۴- آزاد بحیثیتِ محقق : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ ، نوائے ادب بمبئی (جلد ۷) ، شمارہ ۱ ، اپریل ۱۹۵۶ع -
۴۵- تاریخ شعرائے بہار : فصیح الدین بلخی ، حاشیہ ص ۷۰ ، قومی پریس لمیٹڈ ، بانکی پور ، پٹنہ ۱۹۳۱ع -
۴۶- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۸۵ -
۴۷- آزاد بحیثیتِ محقق : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ - ۲۱ ، نوائے ادب ، بمبئی ، اپریل ۱۹۵۶ع -
۴۸- بہار میں اُردو زبان و ادب کا ارتقا (۲) : قاضی عبدالودود ، ص ۱۳ - ۱۴ ، نوائے ادب ، بمبئی ، شمارہ جنوری ۱۹۵۹ع -

۴۹- آزاد بحیثیت محقق : قاضی عبدالودود ، ص ۲۱ ، نوائے ادب بمبئی ، اپریل ۱۹۵۶ع -

۵۰- اس موضوع پر ہم نے فدوی کے ذیل میں بحث کی ہے - (ج - ج) -

۵۱- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۸۶ -

۵۲- ریاض الافکار : میر وزیر علی عبرتی (قلمی) ۱۲۷۲ فصلی ، بحوالہ مثنویات راسخ : مرتبہ ممتاز احمد ، ص ۵۵ ، ۵۶ ، پٹنہ ۱۹۵۷ع -

۵۳- کاشف الحقائق : سید امداد امام اثر ، (جلد دوم) ، ص ۵۷ ، مکتبہ معین الادب ، لاہور ۱۹۵۶ع -

۵۴- مثنویات راسخ : ممتاز احمد ، ص ۸۷ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۷ع -

۵۵- کلیات راسخ : خیر المطابع ، مغلپورہ عظیم آباد ۱۳۱۱ھ -

۵۶- مثنویات راسخ : مرتبہ ممتاز احمد ، پٹنہ ۱۹۵۷ع -

۵۷- قاضی عبدالودود نے جوشش کا سال ولادت ۱۱۵۰ھ قیاس کیا ہے اور وفات کے سلسلے میں لکھا ہے کہ دیوان جوشش میں محمد قلی مشتاق کا قطعۂ تاریخ وفات موجود ہے جس سے ۱۲۱۶ھ برآمد ہوتے ہیں اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ جوشش کی وفات ۱۲۱۶ھ کے بعد ہوئی - دیوان جوشش ، ص ۳۴ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۱ع -

۵۸- سیر المتاخرین : غلام حسین طباطبائی ، ص ۵۸۶ ، مطبع نولکشور ۱۸۹۷ع -

۵۹- دیوان جوشش : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۶ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۱ع -

۶۰- گلشن سخن : مردان علی خاں مبتلا لکھنوی ، ص ۸۷ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۶۵ع -

۶۱- بیاض سید جالب دہلوی (قلمی) : ص ۱۹ ، مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی ، کراچی -

۶۲- ”یہ خط مجموعۂ مکاتیب رام نرائن میں شیخ حزیں کے اور خطوط کے ساتھ ہیں -“ دیوان جوشش ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۳۰ -

۶۳- تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۵۴ -

۶۴- تذکرۂ عشقی (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد اول ، ص ۱۱۸ -

۶۵- گلزار ابراہیم : ابراہیم خاں خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۶۸ -

۶۶- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۴۴ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ، (طبع جدید) ۱۹۴۰ع -

۶۷- تذکرۂ شورش (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد، جلد اول ، ص ۱۱۷ -

۶۸- اپنی دو رباعیوں کے علاوہ غزلوں کے اشعار میں بھی اس طرف اشارے کیے ہیں :

عیش و عشرت ہی میں کچھ ہے زندگی
مرگ ہے بے یار و بے مے زندگی
لوگ ہوتے ہیں پی کے مے بے ہوش
مجھ کو پینے سے ہوش آتا ہے

۶۹- "دیوانِ جوشش" میں ایک رباعی میں واضح طور پر اس کا اظہار کیا ہے -
دیوانِ جوشش ، مرتّبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۹۴ ، (رباعی نمبر ۲۰) بہار اُردو اکیڈمی ، پٹنہ ۱۹۷۶ع -

۷۰- دیوان جوشش : مرتّبہ قاضی عبدالودود ، ص ۵۴ ، انجمن ترقی اردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۱ع -

۷۱- تذکرۂ عشقی : (جلد اول) ، ص ۲۸۲ -

۷۲- تذکرۂ گلزار ابراہیم : ص ۱۶۲ -

۷۳- تذکرۂ شورش : (جلد اول) ، ص ۲۸۱ -

۷۴- تذکرۂ مسرت افزا : ص ۸۲ -

۷۵- دیوان جوشش : مرتّبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۸ -

۷۶- دیوان دل : مرتبہ محمد ظفیرالحسن ، مکتبۂ مہر نیمروز ، کراچی ۱۹۷۴ع -

۷۷- گلزار ابراہیم : ص ۱۶۲ -

۷۸- تذکرۂ شورش : ص ۲۸۱ -

۷۹- عروض الہندی : شیخ محمد عابد دل ، مرتبہ سید علی حیدر ، ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ بہار ۱۹۶۱ع - عروض الہندی تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۷۶ برآمد ہوتے ہیں -

۸۰- تاریخ گلزارِ آصفیہ : خواجہ غلام حسین خاں ، ص ۴۴۸ ، مطبع محمدی حیدر اباد دکن ۱۲۵۸ھ -

۸۱- محبوب الزمن تذکرۂ شعرائے دکن : محمد عبدالجبار خاں صوفی ملکاپوری ، حصہ اول ، ص ۲۴۸ ، مطبع رحمانی ، حیدر آباد دکن ۱۳۲۹ھ -

۸۲- تاریخ گلزار آصفیہ : خواجہ غلام حسین خاں ، ص ۷۴۴ -
۸۳- ایمان سخن : سید احمد ، ص ۲۰ ، حیدر آباد دکن ۱۹۳۷ع -
۸۴- تذکرۂ مخطوطات ادارۂ ادبیات اُردو : مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور ، (جلد سوم) ، ص ۱۸۴ ، حیدر آباد ۱۹۵۷ع -
۸۵- تاریخ گلزار آصفیہ : ص ۷۴۴ -
۸۶- فہرست مخطوطات انجمن ترقی اُردو پاکستان : مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ، (جلد اول) ، ص ۳۴۵ ، کراچی ۱۹۶۵ع -
۸۷- تاریخ گلزار آصفیہ : ص ۷۴۴ -
۸۸- محبوب الزمن تذکرہ شعرائے دکن : (حصہ اول) ، ص ۲۶۹ -
۸۹- تاریخ گلزار آصفیہ : ص ۷۴۴ -
۹۰- عمدۂ منتخبہ : اعظم الدولہ سرور ، ص ۴۸ -
۹۱- تذکرۂ عروس الاذکار (۱۲۸۹ھ) : نصیرالدین نقش حیدر آبادی ، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ، ص ۱۰۴ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۷۵ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۹۳۴ ''از ہجوم معتقدان بعالم درویشی شاہی می کند -''

ص ۹۴۰ ''بہرہ از علم موسیقی و ستار نوازی قدرے حامل لیز کردہ -''

ص ۹۴۰ ''در یکجا قرار نمی کند - گاہے در عظیم آباد و گاہے بمرشد آباد ، گاہے بہ فیض آباد می نماید - الحال شنیدہ ام کہ در بنگالہ پیش نگر سیٹھ بسر می برد -''

ص ۹۷۱ ''ہمہ شعرا استاد وقت می دانستند - در عروض و قافیہ و دیگر صناعات فن شعر ممتاز زمانہ بود -''

ص ۹۷۲ بالفعل شاعرے مثل او دران نواح نیست -''

ص ۹۷۴ ''بسیار بلند کہ کلامش بیتے نظر نہ کنی -''

• • •

فصل ششم

اٹھارویں صدی میں اردو نثر

پہلا باب

اردو نثر کے رجحانات

اسالیب و ادبی خصوصیات

اٹھارویں صدی مغلیہ سلطنت کے زوال اور انگریزوں کے اقتدار کی صدی ہے - یہی صدی فارسی کے عدم رواج اور اُردو کے عام رواج کی صدی ہے - اسی صدی میں زبان کا دریا کوشش و کاوش کے پہاڑوں اور استعمال کے میدانوں میں بہتے بہتے اور مختلف اثرات کے ندی نالوں کو اپنے اندر جذب کرتے ہوئے پاٹ دار ہو گیا ہے - اہلِ علم و ادب اپنے اپنے طور پر اس فکر میں غلطاں ہیں کہ کس طرح اپنے خیالات ، اثر آفرینی کے ساتھ ، اس زبان میں پیش کیے جائیں تاکہ یہ زبان بھی ، فارسی زبان کی طرح ، اہلِ ہنر کا کمال بن جائے - اس صدی میں اُردو زبان ایک نئی قوت بن کر معاشرے کی ہر سطح پر استعمال میں آ رہی ہے - عوام کو یہ پہلے بھی عزیز تھی ، اب خواص نے بھی اسے سینے سے لگا لیا ہے اور یہ زبان بازار ہاٹ اور گلی کوچوں سے نکل کر دربارِ معلٰی میں بھی پہنچ گئی ہے - صوفیائے کرام عرفانِ ذات کے راز ہائے سربستہ اسی زبان میں بیان کر رہے ہیں - علمائے دین تبلیغ کا کام اسی زبان سے لے رہے ہیں - اہلِ علم و ادب اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا خون اسی زبان میں شامل کر رہے ہیں - داستان گو اسی کے ذریعے دلچسپی و تفریح کا سامان بہم پہنچا رہے ہیں - اس دور میں اُردو زبان کے عام رواج اور ادبی سطح پر ترقی کا سبب یہ تھا کہ سماجی ، معاشی اور تہذیبی حالات کے بدلنے سے عوام کی اہمیت روز بروز بڑھ رہی تھی اور اسی رجحان کے ساتھ ان کی زبان کو بھی فروغ حاصل ہو رہا تھا - اس دور کی تصانیف میں یہ رجحان واضح طور پر نظر آتا ہے - فضل علی فضلی نے ''کربل کتھا'' اُردو میں اس لیے لکھی کہ فارسی ''روضۃ الشہدا'' کے معانی ''نساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے اور فقراتِ پُر سوز و گداز اوس کتابِ مذکورہ

کے بسبب لغات فارسی اون کوں نہ رولاتے تھے۔"[۱] محمد باقر آگاہ (م ۱۲۲۰ھ/ ۱۸۰۵-۶ع) نے "محبوب القلوب" اس لیے اُردو میں لکھی "تا فارسی نئیں جاننے والوں کے کام آوے۔"[۲] اور "ریاض الجنان" بھی اسی لیے اُردو میں لکھی "تا او لوگ جو عربی فارسی پڑھ نہیں سکتے ہیں، اس نسخہ سے بہرہ پاویں اور فائدہ اٹھاویں۔"[۳] شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی نے ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ع میں "پارۂ عم" کی تفسیر اُردو میں اس لیے لکھی کہ "لاکھوں کروڑوں مسلمان، جو ہندی زبان بولتے ہیں، عربی فارسی زبان میں کچھ واقف نئیں۔"[۴] شاہ عبدالقادر نے اپنے ترجمۂ قرآن کے دیباچے میں لکھا کہ "اس میں زبان ریختہ نہیں بولی بلکہ ہندی متعارف، تا عوام کو بے تکلف دریافت ہو۔"[۵] ان مختلف حوالوں سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ اس صدی میں اُردو تصنیف و تالیف کا رخ عوام کی طرف تھا۔ وہی اس کے مخاطب تھے اور انھی کی زبان اظہار کا وسیلہ تھی۔

اس رجحان نے فارسی سے اُردو نثر میں ترجموں کو عام رواج دیا۔ جیسے اُردو شاعروں نے اس دور میں فارسی اسالیب، بحور و اوزان، علامات، مضامین، تراکیب و کنایات کو اُردو زبان کے سانچے میں ڈھالا اسی طرح نثر نگاروں نے فارسی کے نثری اسالیب اور طرز بیان کو اُردو کا جامہ پہنایا۔ یہ صدی، اُردو زبان میں، فارسی طرز احساس کے جذب ہونے کی صدی ہے۔ اس صدی میں ہر تصنیف بذات خود ایک تجربے کا درجہ رکھتی ہے، اسی لیے ہر نثر نگار یہ دعویٰ کر رہا ہے کہ اس سے پہلے یہ کام کسی نے انجام نہیں دیا۔ فضل علی فضلی نے لکھا کہ "پیش ازیں کوئی اس صنعت کا نہیں ہوا مخترع اور اب لگ ترجمہ فارسی بہ عبارت ہندی نہیں ہوئے مستمع۔"[۶] مراد اللہ انصاری نے "تفسیر مرادیہ" میں لکھا کہ "کنہیں بزرگ نیں، کسی عالم فاضل نے، ہندی زبان میں کوئی کتاب دین کے علم میں نہ لیکھی۔ . . اللہ تعالیٰ نے اپنے فضل کرم میں اس عاجز بندے کے دل میں ڈالا، توفیق بخشی سورۂ فاتحہ اور عم کے سیپارے کی تفسیر اس ہندی زبان میں لکھنا شروع کیا۔"[۷] تحسین نے "نو طرز مرصع" کے دیباچے میں لکھا کہ "مضمون اس داستان بہارستان کے تئیں بیچ عبارت رنگین زبان ہندی کے لکھا چاہیے کیونکہ آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجاد تازہ کا نہیں ہوا۔"[۸] اس صدی میں شاعری کی زبان اور اس کے سانچے تو مقرر ہو جاتے ہیں لیکن نثر ابھی "پیروں چلنا سیکھ رہی ہے اسی لیے ایک نثر نگار کے ہاں ایک ہی تصنیف میں کئی کئی اسالیب کی جھلکیاں نظر آتی

ہیں ۔ اس صدی میں زبان و بیان کی سطح پر اتنی تیزی سے تبدیلیاں آتی ہیں کہ اس صدی کے آخر تک نثری اسلوب کا مزاج اور اس کی جہت متعین ہو جاتے ہیں ۔ اس دور میں لکھی جانے والی صرف چند نثری تصانیف اب تک شائع ہوئی ہیں ۔ زیادہ تر تصانیف مخطوطات کی صورت میں برعظیم اور دور دراز کے ملکوں کے کتب خانوں میں چھپی ہوئی ہیں ۔ ان سب کو اگر ایک ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اٹھارویں صدی کے نثری ادب نے انیسویں صدی کے نثری ادب کے لیے مضبوط بنیاد فراہم کی ہے ۔ وہ اسالیب جو اگلی صدی میں نمایاں ہوئے ان کی جڑیں اسی صدی میں پیوست ہیں ۔ اب تک یہ کہا جاتا رہا ہے کہ اردو نثر کا ارتقا فورٹ ولیم کالج کا مرہون منت ہے لیکن اس دور کی نثری تصانیف کو دیکھ کر ، جن کا مطالعہ آئندہ صفحات میں کیا گیا ہے ، یہ بات اعتماد کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اردو نثر فورٹ ولیم کالج سے بہت پہلے اپنا راستہ تلاش کر چکی تھی اور اس میں اتنی تصانیف وجود میں آ چکی تھیں کہ ان کو نظر انداز کر کے اردو نثر کا پہلا مرکز فورٹ ولیم کالج کو کہنا کسی طرح درست نہیں ہے ۔ ان تصانیف کو طرزِ احساس کے لحاظ سے ہم دو دائروں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

(۱) ایک وہ اسلوب جس پر فارسی نثر کا مقبول و مروج اسلوب حاوی ہے اور جس میں استعارات ، فارسی تراکیب ، قافیوں کے التزام اور شاعرانہ اندازِ بیان سے عبارت میں رنگینی پیدا کی گئی ہے ۔ اس اسلوب میں جملے کی ساخت پر فارسی جملے کا گہرا اثر ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فارسی جملہ اردو میں لکھا جا رہا ہے اور لکھنے والے کا ذہن فارسی زبان میں سوچ رہا ہے ۔ نوطرزِ مرصع اور کربل کتھا کے کچھ حصوں کی نثر اسی ذیل میں آتی ہے ۔

(۲) دوسرا وہ اسلوب جس میں بات کو عام و سادہ زبان میں پیش کیا گیا ہے ۔ اس اسلوب میں کسی قسم کا تصنع نہیں ہے بلکہ بنیادی اہمیت اس بات کی ہے جو نثر میں بیان کی جا رہی ہے ۔ اس اسلوب کے ذیل میں ہم قصۂ مہر افروز و دلبر ، تفسیرِ مرادیہ ، موضح القرآن ، نو آئینِ ہندی ، محمد باقر آگاہ کے نثری دیباچے ، رستم علی کی قصہ و احوال روہیلہ اور شاہ عالم ثانی کی عجائب القصص کو رکھ سکتے ہیں ۔ نوطرزِ مرصع اپنے مخصوص اسلوب کے اعتبار سے ، اپنی نوعیت کی ایک ہی کتاب ہے ۔ باقی نثری کتابیں عام فہم و سادہ اسلوب میں لکھی گئی ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور کا رجحان ، بدلتے ہوئے معاشرتی ، معاشی و سیاسی حالات کی وجہ سے ، چونکہ عوام کی طرف تھا اور اس دور کی اکثر تصانیف

کے مخاطب بھی وہی تھے اسی لیے اس دور کی تصانیف کی زبان بھی عام بول چال کی زبان سے قریب تر ہے۔

ان سب نثری تصانیف کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو نثر میں یہ صلاحیت پیدا ہو چکی ہے کہ طویل تحریریں اور قصے بیان کر سکے۔ عجائب القصص کی نثر فورٹ ولیم کالج کے بیشتر مصنفوں سے بہتر ہے۔ نوطرز مرصع یا سودا کے اُردو دیباچے کو دیکھ کر یہ کہنا کہ اس دور کی ساری اُردو نثر عبارت آرائی کا شکار ہے، کسی طرح درست نہیں ہے۔ اگر اس دور کی تصانیف، فورٹ ولیم کالج کی تصانیف کی طرح، چھپ کر شائع ہو جاتیں تو اس دور کی اُردو نثر کے بارے میں رائے مختلف ہوتی۔ گلکرسٹ، سوائے نوطرز مرصع کے، اس دور کی کسی تصنیف سے واقف نہیں تھا۔ اس نے اپنی رپورٹ میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ''ابھی ہندوستانی نثر میں ایک بھی ایسی کتاب نہیں ہے جو قدر و قیمت یا صحت کے اعتبار سے اس قابل ہو کہ میں اپنے شاگردوں کو پڑھنے کے لیے دے سکوں۔ کسی ایسی جگہ سے شہد نکالنا میرے بس کی بات نہیں ہے جہاں مکھیوں کا کوئی چھتہ ہی نہ ہو۔''[۹] حالانکہ وہ تصانیف، جن کا مطالعہ ہم نے آئندہ صفحات میں کیا ہے اور جن کا حوالہ اُوپر آ چکا ہے، فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے پہلے ہی لکھی جا چکی تھیں۔ ''نوآئین ہندی'' اور ''قصہ و احوال روہیلہ'' کو چھوڑ کر ایک بھی تصنیف ایسی نہیں ہے جو کسی نصابی ضرورت کے لیے لکھی گئی ہو۔ ''نوطرز مرصع'' چونکہ نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی اس لیے اس میں عبارت آرائی و انشا پردازی کا وہ کمال دکھانے کی کوشش کی گئی ہے جو قصیدے میں سودا نے دکھایا تھا۔ درباروں میں یہی رنگ پسندِ خاطر تھا۔ اگر تحسین ''نوطرز مرصع'' میں رنگینیِ عبارت کے ساتھ انشا پردازی کے جوہر نہ دکھاتے تو وہ اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکتے تھے۔ نوطرز مرصع کا مخاطب طبقۂ خواص تھا جبکہ تفسیر مرادیہ اور مہر افروز و دلبر وغیرہ کا مخاطب عام آدمی تھا۔

اٹھارویں صدی میں فارسی کا رواج تیزی سے کم ضرور ہو رہا تھا لیکن فارسی زبان و ادب اہلِ علم کے لیے اب بھی اہم تھے۔ اسی لیے اس دور میں زیادہ تر علمی و ادبی کتابیں فارسی زبان ہی میں لکھی گئیں۔ میر درد نے اپنی ساری نثری تصانیف مثلاً واردات، علم الکتاب، نالۂ درد اور شمعِ محفل وغیرہ فارسی میں ہی لکھیں۔ محمد تقی میر نے اپنے سوانح 'ذکرِ میر'' کے نام سے فارسی میں لکھے۔ اس دور میں اُردو شعرا کے سارے معلوم تذکرے مثلاً میر کا نکات الشعرا،

گردیزی کا تذکرۂ ریختہ گویاں ، قائم کا مخزنِ نکات ، حمید اورنگ آبادی کا گلشنِ گفتار ، قاقشال کا تحفۃ الشعرا ، شفیق کا چمنستانِ شعرا ، قاسم کا طبقات الشعرا ، امر اللہ الہ آبادی کا تذکرۂ مسرت افزا ، ابراہیم خاں خلیل کا گلزار ابراہیم ، میر حسن کا تذکرہ شعرائے اُردو وغیرہ فارسی زبان ہی میں لکھے گئے ۔ ان کے برخلاف وہ تصانیف ، جن کے مخاطب عوام ہیں ، اُردو نثر میں لکھی گئی ہیں اور ان سب کا اسلوب بیان سادہ و عام فہم ہے ۔ یہی وہ اسلوب ہے جو اٹھارویں صدی کا بنیادی اسلوب ہے جسے عوام تک اپنی بات پہنچانے کی خواہش نے جنم دیا ۔ اس اسلوب کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں رنگینیٔ عبارت ، استعارات ، مشکل فارسی و عربی الفاظ ، پیچیدہ تراکیب سے بچ کر عام بول چال کی زبان میں اپنی بات کہنے پر توجہ دی گئی ہے ۔ اسی وجہ سے اس میں جملے کی ساخت پیچیدہ نہیں ہے ۔ فاعل ، مفعول اور فعل ایک دوسرے سے قریب رہتے ہیں ۔ کثرتِ صفات یا جملۂ معترضہ کے استعمال سے جملے طویل نہیں ہوتے بلکہ جہاں کہیں جملہ طویل ہوتا بھی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ لکھنے والا اپنی پوری بات کو ایک ہی سانس میں کہہ دینا چاہتا ہے ۔ اسی لیے اس دور کی نثر میں ہمیں اتنے طویل جملے نہیں ملتے جتنے فارسی نثر میں یا فارسی نثر کے زیرِ اثر ''نو طرز مرصع'' یا ''کربل کتھا'' کے بعض حصوں میں نظر آتے ہیں ۔ اس دور کی عام نثر میں اُردو پن نمایاں ہے لیکن اس اُردو پن کے باوجود فارسی جملے کی ساخت کا اثر ، واضح یا غیر واضح طور پر ، موجود ضرور ہے ۔ مثلاً یہ دو جملے دیکھیے جن سے فارسی اسلوب اور اُردو اسلوب کا فرق واضح ہو سکے گا :

(الف) ''مرشد زادہ شجاع الشمس کے تئیں تعشق خواب میں ساتھ ملکہ لگار کے کہ بیٹی شاہ روم کی ہے ، پیدا ہوا ہے ۔''

(عجائب القصص ، ص ٦٧)

(ب) ''اختر سعید نے مجرا کیا اور عرض کی کہ پیر و مرشد عملہ فعلہ سواری کا تیار ہے ، تشریف فرما ہوجیے ۔''

(عجائب القصص ، ص ٥٧)

پہلے جملے پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے والے کے ذہن میں جملہ پہلے فارسی میں آیا اور اس نے اسے اُردو میں لکھ دیا ۔ اسی لیے جملے کی ساخت اُردو زبان کے مزاج سے قریب نہ ہونے کی وجہ سے پیچیدہ اور غیر مانوس ہے ۔ یہ ویسا ہی جملہ ہے جیسا آج کل کی نثر میں ، انگریزی جملے کی ساخت کے زیرِ اثر ، پیچیدہ اور غیرمانوس جملے نظر

آتے ہیں - دوسرے جملے کی ساخت ویسی ہی ہے جیسی آج ہمارے نثری جملوں کی ہوتی ہے - اس میں فارسی اسلوب کا اثر موجود ہے لیکن وہ اُردو زبان کے نثری مزاج میں پورے طور پر جذب ہو گیا ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو اس صدی میں جڑ پکڑتا ہے اور اگلی صدی میں پوری طرح پروان چڑھتا ہے - تہذیبی اثرات جملے کی ساخت کو بدلتے رہتے ہیں - اس زمانے میں فارسی اثرات جاری و ساری تھے اور آج یہ اثرات مغرب کے طرزِ احساس کے دائرے میں ہماری زبان کے جملے کو بدل رہے ہیں - یہی وہ اثرات ہیں جو اٹھارویں صدی میں شروع ہوئے اور آئندہ صدیوں میں اس طور پر چھا گئے کہ ہماری مقبول عام اصنافِ ادب ـ قصیدہ ، مثنوی ، اندر سبھا اور داستان کی جگہ ناول ، افسانے ، ڈرامے اور آزاد نظم وغیرہ نے لے لی - کسی معاشرے کے طرز احساس کے بدلنے کے ساتھ ہی جملے کی ساخت اور زبان کا لہجہ و آہنگ بھی بدلنے لگتا ہے - اگر اٹھارویں صدی اور آج کی اُردو نثر کو ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو یہ فرق آسانی سے واضح ہو سکتا ہے -

موضوع کے اعتبار سے اس دور کی نثر کو ہم چار حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

۱- تنقیدی و علمی نثر
۲- مذہبی نثر -
۳- تاریخی نثر -
۴- افسانوی نثر -

تنقیدی و علمی نثر کے ذیل میں وہ اُردو دیباچے آتے ہیں جو شاعروں نے اپنی منظوم تصانیف یا دواوین پر لکھے جن میں عزلت کے اُردو دیوان کا دیباچہ ، مجموعۂ رسائل پر محمد تقی انصاف حیدر آبادی کا دیباچہ ، مثنوی سبیلِ ہدایت پر مرزا رفیع سودا کا دیباچہ ، ہشت بہشت ، محبوب القلوب ، ریاض الجنان ، گلزارِ عشق اور دیوانِ اُردو پر محمد باقر آگاہ ویلوری کے دیباچے اور اُردو منظوم پدماوت پر غلام علی عشرت کا دیباچہ شامل ہیں - ان کے علاوہ برکت اللہ عشقی کی اُردو امثال اور مرزا طپش کی فرہنگ اُردو بھی شامل ہیں - عبد الولی عزلت پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اپنے اُردو دیوان پر ، جو ۵۹/۱۱۷۲ھ - ۱۷۵۸ع سے پہلے مرتب ہوا ، اُردو نثر میں دیباچہ لکھا - اس نثری دیباچے میں فارسی اسلوب اور اس کا مخصوص طرز احساس بھی موجود ہے لیکن ساتھ ساتھ اُردو جملہ بھی اپنی مخصوص ساخت کے ساتھ موجود ہے - جہاں اُردو نثر میں فارسی طرز احساس نمایاں ہے وہاں استعاروں اور صفات کے استعمال سے جملہ پیچیدہ اور طویل ہو گیا ہے لیکن جہاں اُردو کا لسانی مزاج موجود ہے وہاں جملہ مختصر ، عبارت سادہ اور

فاعل و فعل کے درمیان زیادہ دوری نہیں ہے ۔ محمد تقی انصاف نے اپنا دیباچہ ۱۱۷۵ھ/۶۲ - ۱۷۶۱ء میں لکھا ۔ اس کی نثر پر پورے طور پر فارسی طرز احساس حاوی ہے اسی لیے اس میں دقیق فارسی و عربی الفاظ و تراکیب کے علاوہ فاعل و فعل میں فاصلہ بڑھ جاتا ہے اور جملہ پیچیدہ اور اُردو زبان کے مزاج سے دور ہو جاتا ہے ۔ سودا کے دیباچے میں بھی یہی صورت ملتی ہے ۔ سودا نے فارسی انشا کے انداز پر اُردو میں انشا پردازی کی کوشش کی ہے ۔ محمد باقر آگاہ نے عام بول چال کی زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کرکے ایک نئے رنگ و بیان کی طرح ڈالی ہے ۔ آگاہ نے اپنے دیباچوں میں، جو ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ء اور ۱۲۱۰ھ/۹۶-۱۷۹۵ء کے درمیان لکھے گئے ، ایک طرف تنقیدی و تخلیقی نقطۂ نظر سے اپنے ماخذ پر روشنی ڈالی ہے اور دوسری طرف عام و سادہ نثر میں اپنے نقطۂ نظر کی اس طور پر وضاحت کی ہے کہ بات براہ راست پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے ۔ محمد باقر آگاہ کی نثر میں عبارت آرائی کے بجائے عام بات چیت کی سطح پر سلاست بیان قائم رہتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ نثر کا زور نقطۂ نظر کی وضاحت پر ہے ۔ اُردو میں تنقیدی نثر کی روایت کے یہ وہ اولین نمونے ہیں جن کا رشتہ سر سید احمد خاں اور حالی کی نثر سے ہوتا ہوا ہمارے دور کی تنقیدی نثر سے آ ملتا ہے ۔ آگاہ کے برخلاف ''پدماوت'' کے دیباچے کی نثر میں فارسی اسلوب کا اثر گہرا ہے اور اسے پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ کسی فارسی عبارت کا لفظی ترجمہ ہے ۔

اسی ہنگامہ خیز صدی میں مذہب کے احیا کی تحریکیں بھی زور پکڑتی ہیں ۔ احیاء کی کوئی بھی تحریک ، عوام سے براہ راست رشتہ قائم کیے بغیر ، کامیاب نہیں ہو سکتی اسی لیے اس دور میں عوامی زبان اُردو کو مسلمان ، ہندو اور عیسائی عالموں نے مذہبی تصانیف کے لیے استعمال کیا ۔ قاضی محمد معظم سنبھلی نے ، جو فرخ سیر کے زمانے میں بھوپال کے قاضی تھے ، سورۂ فاتحہ اور سورۂ بقر کی تفسیر ''تفسیرِ ہندی'' کے نام سے اُردو میں لکھی ۔[10] اس زمانے میں ہندی کا لفظ اُردو کے لیے استعمال ہوتا تھا ۔ فضل علی فضلی نے ''روضۃ الشہداء'' کے خلاصے کا آزاد ترجمہ ''کربل کتھا'' کے نام سے اُردو میں کیا ۔ ۱۱۴۵ھ/ ۳۳ - ۱۷۳۲ء میں اس کا پہلا مسودہ تیار ہوا جس پر ۱۱۶۱ھ/۴۸ - ۱۷۴۷ء میں نظر ثانی کرکے انھوں نے اسے وہ شکل دی جس میں وہ آج مطبوعہ صورت میں ملتا ہے ۔ اس تالیف کو وہ محرم کی مجلسوں میں پڑھ کر سنانے لکھے تاکہ مومنین و مومنات شہادتِ امام حسین کے واقعات کو اُردو زبان میں سن کر

سمجھ سکیں اور ''رونے کے ثواب سے بے نصیب نہ رہیں۔'' کربل کتھا کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ الگ الگ ٹکڑوں کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ ایک حصے کا دوسرے حصے سے، ارتقا کے لحاظ سے، گہرا رشتہ قائم ہے۔ کربل کتھا کی یہ تالیفی خصوصیت فارسی روضۃ الشہداء سے آئی ہے۔ اس کی نثر میں جوشِ بیان بھی ہے اور شدتِ جذبات بھی، لیکن اظہار میں ایک ایسا توازن ہے جس نے کربل کتھا کی نثر کو اس دور کی معیاری نثر کا قابلِ قدر نمونہ بنا دیا ہے۔ کربل کتھا کا موضوع تو واقعاتِ کربلا ہیں لیکن پوری کتاب کا عمومی ماحول، میر انیس کے مرثیوں کی طرح، خالص ہندوستانی ہے۔ شادی بیاہ اور دوسرے رسم و رواج اس طور پر کربل کتھا میں بیان کیے گئے ہیں جیسے یہ واقعہ کربلا میں نہیں بلکہ دلّی میں ہوا تھا۔ کربل کتھا میں دو اسالیب ملتے ہیں۔ دیباچے، مقدمے اور ہر مجلس کے ابتدائی حصوں میں فارسی طرزِ احساس کے زیرِ اثر رنگین فارسی اسلوب کا رنگ نمایاں ہے۔ صفات اور جملۂ معترضہ کی وجہ سے جملے بھی طویل ہیں لیکن جیسے جیسے عبارت آگے بڑھتی ہے عام فہم زبان کا استعمال بھی بڑھتا جاتا ہے اور اس سے وہ رواں، سلیس اور عام فہم اسلوب سامنے آتا ہے جو آج ہمارے لیے اہمیت رکھتا ہے۔ دونوں اسالیب میں اختصار کے ساتھ عبارت کی خطیبانہ پختگی موجود ہے۔ ۱۱۷۴ھ/۶۱-۱۷۶۰ء میں معین الدین حسین علی نے تصوف کی فارسی کتاب ''جامِ جہاں نما'' کو اپنے الفاظ میں اُردو نثر میں لکھا جس میں تصوف کے دقیق نکات کو آسان زبان میں سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس میں فکری سنجیدگی کے ساتھ بات چیت کا انداز موجود ہے۔ اس نثر کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اُردو نثر میں خشک صوفیانہ مسائل کو بیان کرنے کی صلاحیت بھی پیدا ہو گئی ہے۔ ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ء میں شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی نے ''خدائی نعمت'' کے نام سے ''پارۂ عم'' کی مفصل تفسیر لکھی جو ''تفسیرِ مرادیہ'' کے نام سے کئی بار شائع ہو چکی ہے۔ شاہ مراد اللہ نے یہ تفسیر چونکہ ان ''لاکھوں کروڑوں مسلمانوں'' کے لیے لکھی تھی، جو عربی فارسی زبان سے واقف نہیں تھے، اس لیے اس میں وہ زبان استعمال کی گئی ہے جو بازار ہاٹ اور گلی کوچوں میں بولی جا رہی تھی۔ تفسیرِ مرادیہ میں ایک طرف اس دور کی عام بول چال کی زبان اور اس کے کئی لہجے محفوظ ہو گئے ہیں اور دوسری طرف اس کتاب میں اُردو زبان کے جتنے الفاظ استعمال ہوئے ہیں شاید ہی اس دور کی کسی اور تصنیف میں استعمال ہوئے ہوں۔ یہاں اُردو نثر میں نئی نئی باتوں اور رنگا رنگ

موضوعات کو بیان کرنے کی قوت کا احساس ہوتا ہے ۔ تفسیرِ مرادیہ کا انداز بیانیہ و خطیبانہ ہے اسی لیے اس کے طویل جملے بھی مربوط ، سادہ و عام فہم ہیں اور فارسی جملوں سے مختلف ہیں ۔ بات کو سمجھانے اور عام آدمی تک پہنچانے کا عمل چونکہ مصنف کے سامنے ہے اس لیے نثر میں بات چیت کا لہجہ بہت واضح ہے ۔ یہ وہ اسلوب ہے جو آج بھی خطیبوں اور واعظوں کی تقریروں اور تصانیف میں نظر آتا ہے ۔ جدید رنگِ نثر کے اعتبار سے تفسیرِ مرادیہ اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے ۔

شاہ رفیع الدین نے ، جو شاہ ولی اللہ کے تیسرے بیٹے ، اپنے وقت کے جیّدِ عالم ، مشہور استاد اور صاحبِ تصانیف بزرگ تھے ، سب سے پہلے قرآن پاک کا تحت لفظی ترجمہ اُردو میں کیا اور سورۂ بقر کی تفسیر عام بول چال کی زبان میں لکھی جو ''تفسیر رفیعی'' کے نام سے شائع ہو چکی ہے ۔ قرآن پاک کا ترجمہ لفظی ہے اسی لیے اس میں عبارت مربوط نہیں ہے لیکن اس ترجمے سے اُردو زبان کے ذخیرۂ الفاظ اور اس قوت کا پتا چلتا ہے جو ترجمے میں نظر آتی ہے ۔ شاہ رفیع الدین نے قرآن پاک کا پہلا اُردو ترجمہ کرکے قرآن کے ترجموں کے لیے راستہ ہموار کردیا اور اس کے بعد قرآن پاک کے اُردو ترجموں اور تفسیر کی ایک باقاعدہ روایت قائم ہوگئی ۔ ''تفسیر رفیعی'' کا انداز بیان سادہ ، عام فہم اور خطیبانہ ہے جس میں گہری سنجیدگی اور اختصار نے نثر کو پُر اثر بنا دیا ہے ۔

شاہ ولی اللہ کے چوتھے بیٹے شاہ عبدالقادر نے اسی زمانے میں قرآنِ پاک کا وضاحتی ترجمہ کیا جس میں عربی جملے کی ساخت کو اُردو جملے کے لسانی مزاج کے مطابق ڈھالا گیا ہے ۔ شاہ عبدالقادر نے ترجمہ کرتے وقت ہر عربی لفظ کے لیے مترادف اُردو لفظ لانے کا التزام کیا ہے ، اسی لیے اس میں بے شمار ایسے الفاظ آئے ہیں جنہیں ہم عربی فارسی الفاظ کے بجائے آج بھی استعمال کر سکتے ہیں ۔ اس ترجمے میں وہی زبان استعمال کی گئی ہے جو عوام میں رائج تھی ۔ ان کا مقصد بھی یہی تھا کہ قرآنِ مجید کو عوام تک پہنچانے کے لیے ایسی زبان میں ترجمہ کیا جائے تاکہ وہ قرآن کے مطالب کو آسانی سے سمجھ سکیں ۔ شاہ عبدالقادر نے عام الفاظ کو ترجمے میں استعمال کرکے انھیں نہ صرف نئی زندگی دی ہے بلکہ اُردو زبان کو بھی نئی قوت سے آشنا کیا ہے ۔ یہی صورت اور زیادہ کھل کر ان تفسیری حواشی میں نظر آتی ہے جو ترجمہ کرتے وقت ، مطالب کی وضاحت کے لیے ، شاہ عبدالقادر نے لکھے ۔ یہاں اس اُردو اسلوب کا اولین نقش واضح طور پر ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں مذہبی تحریروں کا معیاری اسلوب بن

جاتا ہے ۔ اس نثر میں اُردو پن کی سادگی ، عقلی دلائل کی قوت اور بات کو کھول کر بیان کے مزاج نے اسے دلنشیں بنا دیا ہے ۔ اس عمل سے متعدد قرآنی محاورات ، امثال اور انداز بیان اُردو زبان کا حصہ بن گئے ۔ اسی روایت کو شاہ حقانی نے اپنی تفسیر میں اور حکیم محمد شریف خاں کے ترجمہ و تفسیر نے آگے بڑھایا ۔

یہ وہ دور ہے کہ انگریزوں کا اقتدار تیزی کے ساتھ برصغیر میں پھیل رہا ہے ۔ انگریز اور دوسری مغربی اقوام کے مبلغین برعظیم کی اس عام زبان کو اپنے مذہب کی تبلیغ کے لیے استعمال کررہے ہیں ۔ اٹھارویں صدی میں نہ صرف بائبل کو اُردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کی گئی بلکہ اُردو زبان کے قواعد و لغات بھی مرتب ہوئے ۔ ان میں جون جوشیا کیٹلر اور شلزے کے نام ممتاز ہیں ۔ انگریزوں نے اُردو زبان سیکھنے کے لیے منشی ملازم رکھے اور ان سے آسان زبان میں کتابیں بھی لکھوائیں ۔ اس دور میں لکھی جانے والی قواعد ، لغات اور بائبل کے تراجم پر ہم آئندہ صفحات میں بحث کریں گے ۔

۱۱۹۵ھ/۸۱ - ۱۷۸۰ع میں مول رام نے ، جو سیہون ضلع دادو سندھ کا رہنے والا تھا ، بھگوت گیتا کی دانش و حکمت کی باتیں اُردو زبان میں لکھیں ۔ اس زبان پر سنسکرتی الفاظ کا اسی طرح غلبہ ہے جس طرح قرآن کی تفسیر میں عربی و فارسی الفاظ کثرت سے استعمال میں آتے ہیں ۔ اُردو نثر کی یہ روایت ، جس کی بنیاد اس صدی میں پڑتی ہے ، اگلی صدیوں میں ہندو مت کی تبلیغ اور مذہبی کتابوں کے تراجم کے سلسلے میں عام ہو جاتی ہے ۔

اُردو نثر کے سلسلے میں اٹھارویں صدی کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں اظہار بیان کے مختلف اسالیب وجود میں آتے ہیں اور انیسویں صدی میں پختہ ہو کر مستحکم ہو جاتے ہیں ۔ اٹھارویں صدی کے آخری حصے میں رستم علی بجنوری نے ایک طبع زاد تاریخ اپنے ایک انگریز شاگرد کی فرمائش پر ''قصہ و احوال روہیلہ'' کے نام سے اُردو نثر میں تصنیف کی جس میں ۱۱۴۳ھ/۱۷۳۰ع سے لے کر شجاع الدولہ کی وفات (۱۱۸۸ھ/۱۷۷۵ع) تک کے واقعات قلمبند کیے ۔ رستم علی نے اس میں روہیلوں کی تاریخ اور ان کی فتوحات کو موضوع بنایا ہے ۔ تاریخی نقطۂ نظر سے اس کی اہمیت یہ ہے کہ یہ روہیلوں کی معاصر تاریخ ہے ۔ اس کا اسلوب نہ صرف عام فہم ، سادہ اور بول چال کی زبان سے قریب ہے بلکہ تاریخ نویسی کے لیے بھی موزوں اسلوب ہے ۔ رستم علی نے واقعات کو اختصار کے ساتھ پُر اثر انداز میں بیان کیا ہے ۔ اس تصنیف کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے

کہ مصنف کا سارا زور اپنی بات کو عام فہم زبان میں بیان کرنے پر ہے - یہ پہلی نثری تصنیف ہے جس میں دو چار انگریزی الفاظ مثلاً پلاٹن اور ایجنٹو وغیرہ استعمال ہوئے ہیں - ''قصہ و احوالِ روہیلہ'' موضوع اور اسلوب دونوں کے اعتبار سے اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے -

اُردو زبان کی پہلی داستان حکیم محمد علی نے ، جن کا خطاب معصوم علی خاں تھا ، کسی تقریب کے موقعہ پر محمد شاہ بادشاہ کو سنائی - بادشاہ نے اسے پسند کیا اور حکم دیا کہ اسے اُردو عبارت سے فارسی زبان میں ترجمہ کیا جائے - اُردو داستان اب ناپید ہے لیکن فارسی داستان موجود ہے جس کے دیباچے میں حکیم محمد علی نے اس بات کی صراحت کی ہے :

''ایک موقع پر درویشانِ دلریش اور قلندرانِ سر گشتہ کی ایک سر گزشت ، جو زبانِ ہندی میں تھی ، خدمتِ مبارک میں عرض کی - وہ حکایتِ مرغوب بادشاہِ فیروز مند کی طبیعتِ مشکل پسند کو پسند آئی - مجھ ناچیز یعنی حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خاں کے نام فرمانروائے دل و جاں کا فرمان صادر ہوا کہ ہندی زبان سے اس کا ترجمہ فارسی زبان میں کریں ، لہٰذا فرمان واجب الاذعان کی تکمیل میں اس حکایت کو فارسی زبان میں سطر بہ سطر تحریر کیا -''[11]

میر محمد حسین کلیم نے ، جو محمد تقی میر کے بہنوئی[12] اور خان آرزو سے قرابتِ قریبہ[13] رکھتے تھے ، ہندی نثر میں ایک ''قصہ رنگین''[14] لکھا تھا - اتفاق سے اس داستان کا صرف یہ فقرہ محفوظ رہ گیا ہے . . . ''کل کے دن تھے بادشاہ اور وزیر ، آج کے دن ہو بیٹھے ہیں اندھے ہو بصیر ، ایسی دولت سے زینہار زینہار فاعتبروا یا اولی الابصار -''[15] صرف اس ایک فقرے سے اس داستان کے اندازِ بیان کے بارے میں تو کچھ نہیں کہا جا سکتا البتہ اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ کلیم نے عبارت میں وزن و قافیہ کا التزام کیا تھا -

''مہر افروز و دلبر'' اُردو کی قدیم ترین معلوم داستان ہے جو محمد شاہ یا احمد شاہ کے دور میں کسی وقت لکھی گئی - اس کے مصنف نواب عیسوی خاں ہندی کے ادیب تھے جنھوں نے ''بہاری ست سئی'' کی ایک شرح ہندی زبان میں ''رس چندر کا'' کے نام سے ۱۷۵۲ع میں لکھی تھی - مہر افروز و دلبر کے قصے پر ہندو دیومالا کا گہرا اثر ہے - عیسوی خاں نے قصے کو اس طور پر بیان کیا ہے کہ سننے والا دلچسپ بیان اور اس کی مجموعی فضا سے متاثر ہوتا ہے - اس کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عام بول چال کی زبان کو سنانے کے

انداز میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس میں عربی و فارسی الفاظ بہت کم اور سنسکرت و پراکرت کے الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ اس داستان کے جملوں کی ساخت پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر موجود ضرور ہے لیکن یہ اتنا کم ہے کہ اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اُردو جملہ فارسی جملے کی ساخت سے آزاد ہو رہا ہے۔ اس میں لفظوں کو اسی طرح استعمال کیا گیا ہے جس طرح وہ بولے جاتے تھے۔ مثلاً عمدگی کی جگہ عمداہٹ، نرمی کی جگہ نرمائی وغیرہ۔ مہر افروز و دلبر اُردو نثر کے ارتقا کی ایک اہم کڑی ہے۔

"نو طرزِ مرصّع" جس کا اصل نام "انشائے نو طرزِ مرصّع" ہے، میر محمد حسین عطا خاں تحسین کی وہ تصنیف ہے جس میں انشا پردازی کے فن کو داستان نویسی میں استعمال کیا گیا ہے۔ یہ اپنی نوعیت کی اُردو میں پہلی تصنیف اور "فسانۂ عجائب" کی نثری روایت کی پیش رو ہے۔ تحسین نے اس داستان کے چند ابتدائی جملے ۱۷۶۸ء میں لکھے اور ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴ء میں اسے مکمل کرکے نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے ہی والے تھے کہ شجاع الدولہ وفات پا گئے۔ تحسین نے نو طرز مرصّع کو، جس میں چہار درویش کا قصہ بیان کیا گیا ہے، فارسی نثر کے انداز پر لکھا تھا۔ اس دور میں، قصیدے کی طرح، اہلِ علم و ادب کا یہ پسندیدہ اسلوب تھا۔ یہ اسلوب، ملا وجہی کی "سب رس" کے بعد، جس کی زبان دکنی اُردو ہے، اُردوئے معلٰی میں پہلی بار استعمال ہوا تھا اور اپنی جگہ منفرد تھا۔ میر امن کی "باغ و بہار" کا ماخذ بھی تحسین کی تصنیف نو طرزِ مرصّع ہے۔ حکیم محمد بخش مہجور لکھنوی نے ۱۲۲۰ھ/۱۸۰۵ء میں جب اپنی داستان "گلشنِ نوبہار" لکھی تو اعتراف کیا کہ انھوں نے اسے "بہ طرزِ نو طرز مرصّع" لکھا ہے۔ آج نو طرز مرصّع کی عبارت پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس کی زبان رنگین، طرز ادا مصنوعی و پُرتکلف ہے لیکن یہ بات کہتے وقت اس بات کو بھلا دیا جاتا ہے کہ جیسے باغ و بہار، فورٹ ولیم کالج کی خاص ضرورت کے پیشِ نظر لکھی گئی تھی، اسی طرح نو طرز مرصّع نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی، اسی لیے میر امن نے وہ اسلوب اختیار کیا جو "باغ و بہار" میں نظر آتا ہے اور تحسین نے وہ اسلوب جو نو طرز مرصع میں ملتا ہے۔ تحسین کا کمال یہ ہے کہ اس نے فارسی کے انشا پردازانہ اسلوب کو اُردو کا اسلوب بنا کر اس طور پر پیش کیا کہ اُردو زبان کے ہاتھ ایک نیا اسلوب آ گیا۔ یہ اسلوب اس دور کا اتنا مقبول اسلوب تھا کہ میر بہادر علی حسینی نے "نثر بے نظیر" کو دو بار لکھا۔ ایک بار

فورٹ ولیم کالج کی ضرورت کے مطابق عام و سادہ اسلوب میں اور ایک بار نو طرزِ مرصع کے انشا پردازانہ اسلوب میں۔ نو طرز مرصع کا اسلوب ایک مخصوص طرزِ احساس کا ترجمان ہے اور یہ وہ طرز احساس ہے جو آج ہمارا طرز احساس نہیں ہے۔ جب کسی زبان کے بولنے والوں کا طرز احساس بدلتا ہے تو اسی کے ساتھ اس زبان کا اسلوب بھی بدل جاتا ہے۔ نو طرز مرصّع ہمیں یہ بات یاد دلاتی ہے کہ کبھی ہمارا یہ طرز احساس تھا۔ اسی طرز احساس کی وجہ سے شاعری ہمارے خون میں شامل تھی اور اسی وجہ سے نو طرز مرصّع کا اسلوب دلکش و جادو اثر معلوم ہوتا تھا۔ ''نو طرز مرصع'' میں ہمیں تین اسالیب ملتے ہیں۔ ایک وہ جو ہمارے روایتی طرز احساس سے مطابقت رکھتا ہے جس میں استعاروں کے ذریعے بات کی جاتی ہے اور مسجع و مقفیٰ عبارت سے تخیّل میں رنگ بھرے جاتے ہیں۔ اس پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر غالب ہے۔ یہ اسلوب پہلے درویش کی داستان میں نمایاں ہے۔ دوسرا وہ اسلوب ہے جہاں یہ اسلوب سادہ و عام عبارت کے ملنے سے پھیکا پڑنے لگتا ہے۔ تیسرا وہ اسلوب ہے جو داستان میں فرنگی کرداروں کے آنے کے بعد، سادہ و عام فہم ہو جاتا ہے اور جس کے اکثر حصے میر امن کی ''باغ و بہار'' اور شاہ عالم ثانی کی ''عجائب القصص'' کی نثر سے مماثل ہیں۔ نو طرز مرصع، جہاں اپنے مخصوص طرز کی وجہ سے تاریخی اہمیت کی حامل ہے وہاں اس کے دوسرے اسالیب، بدلتے ہوئے معاشرتی و سیاسی حالات کے زیرِ اثر، ہمارے بدلتے ہوئے طرزِ احساس کا پتا دیتے ہیں۔

مہر چند مہر کو جب اپنے انگریز شاگرد کے لیے قصہ ملک محمد و گیتی افروز لکھنے کی ضرورت پیش آئی تو ان کے سامنے بھی نو طرز مرصع تھی، لیکن مہر چند نے اس اسلوب کو اس لیے اختیار نہیں کیا کہ یہ ان کی نصابی ضرورت کے لیے موزوں نہیں تھا۔ انھیں یہ داستان ایسے اسلوب میں لکھنے کی ضرورت تھی جو ''روزمرہ بولنے کے موافق'' ہو اور ''خاص و عام کی سمجھ میں'' آ سکے، لیکن اس اسلوب میں اپنی داستان لکھنے کے باوجود مہر چند نے اپنی کتاب کا نام ''نو طرز مرصع'' کے انداز پر ''نو آئین ہندی'' رکھا۔ یہ داستان ۱۲۰۲ھ/ ۸۹ - ۱۷۸۸ع میں مکمل ہوئی۔ اس کا اسلوب سادہ، عام فہم اور سلیس ہے۔ مہر نے فارسی تراکیب اور عبارت آرائی سے پوری طرح احتراز کیا ہے اور ایسی زبان میں لکھا ہے کہ ''صاحبانِ نو آموز'' اسے آسانی سے سمجھ سکیں۔

شاہ عالم ثانی نے ''عجائب القصص'' کے نام سے ایک طویل داستان ۱۲۰۷ھ/ ۹۳ - ۱۷۹۲ع میں ایسی نثر میں لکھی جو ''عام فہم اور خاص پسند''

تھی - یہی وہ معیار تھا جسے شاعری میں محمد تقی میر نے اپنایا تھا :

شعر میرے ہیں گو خواص پسند　　پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

یہی معیار اُردو نثر میں شاہ عالم ثانی نے اپنے پیش نظر رکھا - ''عجائب القصص'' کا اسلوب اس لیے اس دور کی نثر میں ایک نیا اور معیاری اسلوب ہے - اس نثر کا ایک طرف عام بول چال کی زبان سے گہرا رشتہ قائم ہے اور ساتھ ساتھ اس میں رچاوٹ ، پختگی ، سلاست و روانی بھی ہے - عجائب القصص کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو نثر میں اتنی صلاحیت پیدا ہو چکی ہے کہ وہ طویل داستان کو یکساں معیاری اسلوب میں بیان کر سکے - یہاں نثر شاعری سے الگ اپنا وجود قائم کر لیتی ہے جس کا اپنا مزاج ، اپنے تقاضے اور انفرادیت ہے - اُردو پن اس اسلوب کا نمایاں وصف ہے - اُردو جملہ فارسی جملے کی ساخت سے بڑی حد تک آزاد ہو گیا ہے - عجائب القصص کی نثر میں قلعۂ معلیٰ کی زبان کی تہذیبی و لسانی رچاوٹ موجود ہے جس میں قلعۂ معلیٰ میں بولی جانے والی عام زبان کو ادبی سطح پر بیانیہ انداز میں داستان گوئی کے لیے استعمال کیا گیا ہے - آج اس میں بہت سے نامانوس الفاظ نظر آتے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو اُس زمانے میں عام و مروج تھے اور اب ٹکسال باہر ہو گئے ہیں - اس داستان کی نثر میں بہتے دریا کی روانی بھی ہے اور سادگی و سلاست بھی - اس داستان کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں اس دور کی معاشرت ، تہذیب ، رسوم و رواج ، آداب و اطوار اس طور پر تفصیل سے بیان ہوئے ہیں کہ یہ اس دور کی ''کتاب التہذیب'' بن جاتی ہے - عجائب القصص اُردو نثر کی تاریخ کی وہ کڑی ہے جس نے فورٹ ولیم کالج سے پہلے اس کے سفر مستقبل کا رخ متعین کر دیا -

شاہ حسین حقیقت نے 'جذب عشق' کو ۱۲۱۱ھ/۹۷ - ۱۷۹۶ع میں فارسی سے اُردو میں منتقل کیا جس میں ایک عشقیہ واقعے کو ، جو ۱۲۰۴ھ/۹۰-۱۷۸۹ع میں پیش آیا تھا ، بیان کیا گیا ہے - اس کی عبارت میں رنگینی و سادگی ساتھ ساتھ چلتی ہیں لیکن اس کی رنگینی و عبارت آرائی میں وہ رونق نہیں ہے جو ''نو طرز مرصع'' میں ملتی ہے اور اس کی سادگی میں وہ دلکشی بھی نہیں ہے جو ''عجائب القصص'' میں نظر آتی ہے - اس میں اسلوب کے دونوں دھارے ایک دوسرے میں جذب نہیں ہوتے بلکہ الگ الگ بہہ رہے ہیں - اسی لیے جذبِ عشق کے اسلوب میں کوئی انفرادیت پیدا نہیں ہوتی - یہ ایک ایسے دور کی تصنیف ہے جب اُردو نثر کا رواج کم تھا اسی لیے یہ بھی ، تاریخ کے صفحات پر ، ان چند کتابوں کے ساتھ محفوظ ہو جاتی ہے جو اس دور میں نثر میں لکھی گئی ہیں -

یہ وہ دور ہے کہ سارا برعظیم خلفشار ، بد امنی ، ٹوٹ پھوٹ اور انتشار سے دو چار ہے ۔ انگریزوں کے قدم جم گئے ہیں اور نئی سیاسی ، سماجی ، معاشی و تہذیبی تبدیلیاں تیزی سے آ رہی ہیں ۔ روایتی معاشرے کی اکائی ٹوٹ گئی ہے اور جمے جمائے تہذیبی رشتے بکھر گئے ہیں ۔ سارا معاشرہ جو ہدایت و رہنمائی کے لیے مغلیہ سلطنت کی طرف دیکھتا تھا اب انگریزوں کی طرف دیکھ رہا ہے ۔ پسند و ناپسند کے معیار بدل رہے ہیں ۔ مذاقِ سخن تبدیل ہو رہا ہے ۔ اگلی صدی اسی بدلی ہوئی صورتِ حال کی صدی ہے جس میں وہ رجحانات و میلانات پروان چڑھتے ہیں جن کی جڑیں اس صدی میں پیوست ہیں ۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم اگلی صدی میں داخل ہوں اس دور کی نثری تصانیف کا مطالعہ کرتے چلیں ۔ پچھلے ابواب میں ہم جعفر زٹلی کی نثر ، سراج الدین علی خاں آرزو کی اُردو لغت ''نوادر الالفاظ'' اور شاہ حاتم کی نثر کا مطالعہ کر چکے ہیں ۔ اگلے ابواب میں ہم اس دور کی دوسری قابلِ ذکر تصانیف کا مطالعہ کریں گے تاکہ اٹھارویں صدی کی اُردو نثر کی پوری تصویر سامنے آ جائے ۔

حواشی

۱- کربل کتھا : فضل علی فضلی ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد ، ص ۳۷ - ۳۸ ، ادارۂ تحقیقاتِ اُردو ، پٹنہ ۱۹۶۵ع -

۲- محبوب القلوب : محمد باقر آگاہ (قلمی) ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۳- ریاض الجنان : محمد باقر آگاہ (قلمی) ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو ، پاکستان کراچی -

۴- تفسیر مرادیہ : (دیباچہ) مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور -

۵- دیباچۂ موضح القرآن : مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی ، ص ۱۳۲ ، نقوش شمارہ ۱۰۲ ، لاہور مئی ۱۹۶۵ع -

۶- کربل کتھا : ص ۳۸ -

۷- تفسیر مرادیہ : (دیباچہ) مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور -

۸- نو طرز مرصع : محمد حسین عطا خاں تحسین ، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی ، ص ۵۴ ، ہندوستانی اکیڈمی ، الہ آباد ۱۹۵۸ع

۹۔ گلکرسٹ اور اس کا عہد : عتیق صدیقی ، ص ۱۵۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۰ع ۔

۱۰۔ ڈاکٹر سلیم حامد رضوی نے اپنی کتاب ''اُردو ادب میں بھوپال کا حصہ'' ص ۷۷ ، مطبوعہ بھوپال ۱۹۶۵ع میں لکھا ہے کہ انھیں 'تفسیر ہندی' کا قلمی نسخہ نورالحسن مرحوم کے کتب خانے میں ملا تھا جو ۱۱۳۳ھ کا مکتوبہ تھا ۔

۱۱۔ مقالات شیرانی : حافظ محمود خاں شیرانی ، ص ۴۱ - ۴۲ ، کتاب منزل (بار اول) لاہور ۱۹۴۸ع ۔

۱۲۔ عمدۂ منتخبہ : نواب اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی ، ص ۵۲۷ ، شعبۂ اُردو ، دہلی یونیورسٹی دہلی ۱۹۶۱ع ۔

۱۳۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ محمد حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۱۳۸ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع ۔

۱۴۔ عمدۂ منتخبہ : ص ۵۲۷ ۔

۱۵۔ تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۱۳۸ ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۹۹۳ ''بہ تقریبے حکایتے از دل ریشان درویشان و سرگزشتے از سرگزشتگان قلندران بزبان ہندی بعز عرض ہمایوں رسانید و آن حکایت مرغوب طبع و پسند خاطر مشکل پسند پادشاہ فیروزمند آمد ۔ باین کمینہ یعنی حکیم محمد علی مخاطب بہ معصوم علی خاں فرمان فرمان فرمائے دل و جان صادر شد کہ آن را از زبان ہندی بزبان فارسی ترجمہ نماید ۔ بناء علیٰ ہذا اطاعت فرمان واجب الاذعان نمودہ آن حکایت را بالسطر بہ زبان عجمی نقل نمودہ ۔''

• • •

دوسرا باب

تنقیدی نثر اور اسالیب

دنیا کے سارے ادبیات کی طرح اُردو نثر بھی نظم کے زیرِ سایہ پروان چڑھی - ابتدا میں وہ شاعری سے قریب تر رہی اور پھر رفتہ رفتہ اس سے الگ اپنا وجود قائم کر لیا - اسی لیے دنیا کی دوسری زبانوں کی طرح اُردو کی ابتدائی نثر بھی شاعرانہ انداز رکھتی ہے جس میں مرصّع و مسجّع اسلوب سے نثر میں شاعرانہ رنگینی پیدا کی گئی ہے - آج اس نثر کو دیکھ کر ہم اظہارِ حیرت کرتے ہیں لیکن اگر ہمارے اسلاف اپنے زمانے میں یہ نثر نہ لکھتے تو ہم بھی آج ایسی نثر نہ لکھ سکتے جسے لکھ کر ہم اطمینان کا سانس لیتے ہیں - ادبی و علمی سطح پر اب بھی فارسی نثر استعمال کی جا رہی تھی - میر ، گردیزی ، قائم اور میر حسن نے اپنے تذکرے فارسی میں لکھے - اس دور کی بیشتر تاریخیں فارسی ہی میں لکھی گئیں - وقائع اور روزنامچے بھی فارسی ہی میں لکھے گئے - علمی مباحث بھی فارسی زبان میں بیان کیے گئے - جعفر زٹلی نے جو فارسی نثر لکھی اس پر اُردو مزاج حاوی ضرور ہے اور کثرت سے اس میں اُردو کہاوتیں بھی استعمال کی گئی ہیں ، لیکن جعفر زٹلی کے ہاں بنیادی طور پر ذریعۂ اظہار فارسی زبان ہے - جعفر کی وفات ۱۱۲۵ھ/۱۳ا۱۷ء میں ہوئی - جعفر زٹلی نے اُردو کہاوتوں کو اپنے مخصوص ہجویہ و مضحک انداز میں استعمال کیا تھا لیکن سید برکت اللہ عشقی (م ۱۱۴۲ھ/۱۷۲۹ء)[1] نے اُردو کہاوتوں کو معرفت و حقیقت کے رموز و نکات بیان کرنے کے لیے استعمال کیا - سید برکت اللہ عشقی ، جن کا لقب صاحب البرکات تھا اور جو بلگرام کے مشہور خاندان سے تعلق رکھتے تھے ، صاحبِ دیوان شاعر اور اپنے وقت کے برگزیدہ صوفی تھے - ان کے دادا میر عبدالجلیل کا مزار مارہرہ میں تھا - یہ بھی بلگرام سے مارہرہ آ گئے اور وہیں وفات پائی - عشقی فارسی کے صاحبِ دیوان شاعر تھے - انھوں نے فارسی ''دیوانِ عشقی'' کے علاوہ فارسی نثر میں دو رسالے ''جواب و سوال'' اور

"عوارف ہندی" بھی لکھے۔ یہ تینوں تصانیف "کلیاتِ عشقی" کے نام سے شائع ہو چکی ہیں۔[۲] آزاد بگرامی نے اپنے تذکرے میں عشقی کے پوربی زبان میں ۱۹ شعر بھی درج کیے ہیں۔[۳] "عوارفِ ہندی" فارسی زبان میں ہونے کے باوجود اس لیے قابلِ توجہ ہے کہ اس میں عشقی نے متعدد اُردو امثال اور کہاوتوں کی صوفیانہ تشریح کی ہے اور اس طرح اس دور میں عام طور پر استعمال ہونے والی اُردو کہاوتیں محفوظ ہو گئی ہیں۔ "عوارفِ ہندی" کا سببِ تالیف بیان کرتے ہوئے عشقی نے لکھا ہے کہ:

"فقیر حقیر برکت اللہ اویسی حسینی واسطی بلگرامی مقیم مارہرہ کہتا ہے کہ ہندی کی اکثر کہاوتیں عوام کی زبان سے سنیں اور ان کے معنی و مفہوم سمجھنے کی کوشش میں مصروف رہا۔ جب دیکھا کہ رموزِ معارف اور اشاراتِ حقایق ان کے ظاہر ہوئے ان امثال کی شرح وجدان و حال کے مطابق اس تصنیفِ مختصر میں لکھ دیں اور ان چند سطور سے یہ کوشش کی کہ سننے والے غلط راستے پر نہ چلیں بلکہ اس طریقے سے حقیقت کی راہ حاصل کریں۔"[۴]

عشقی کی فارسی نثر اور صوفیانہ تاویل کی ادبی لحاظ سے اب کوئی اہمیت نہیں ہے لیکن ان ضرب الامثال سے اس دور کی عام زبان کا ضرور پتا چلتا ہے۔ جعفر زٹلی کی فارسی نثر میں استعمال ہونے والی کہاوتوں کو ہم پہلے لکھ آئے ہیں۔ "عوارفِ ہندی" میں لکھی جانے والی یہ وہ ضرب الامثال ہیں جنھیں عشقی نے عوام کی زبان سے سنا تھا۔ کہاوتوں میں اسلاف کی دانش، ان کا اندازِ نظر اور انسانی زندگی کے رنگارنگ تجربوں کی سچائیاں زبان پر جلد چڑھ جانے والے چند لفظوں میں اس طور پر موجود ہوتی ہیں کہ یہ عام آدمی کی زندگی میں فکری گہرائی پیدا کرکے اس کے اظہار کا وسیلہ بن جاتی ہیں جنھیں وہ روزمرہ کی بات چیت میں لطف اور منطقی قوت پیدا کرنے کے لیے سند کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ ضرب الامثال کی حیثیت کلّیوں کی ہوتی ہے۔ عشقی کے ہاں استعمال ہونے والی ان کہاوتوں سے اس دور کی زبان کے مزاج اور مختلف زبانوں کے اثرات کا بھی پتا چلتا ہے جن کی جھلک ان میں موجود ہے۔ ان ضرب الامثال میں بہت سی ایسی ہیں جو آج بھی عام طور پر بولی جاتی ہیں۔ بہت سی ایسی ہیں جو مختلف علاقائی زبانوں میں ذرا سی بدلی ہوئی شکل میں عام زبان کا حصہ ہیں۔ "عوارفِ ہندی" میں جو امثال استعمال ہوئی ہیں ان میں سے چند یہ ہیں[۵]:

(۱) کھچڑی کھائے دن بہلائے۔

(۲) نیا دھنیا مونج کی تانت ۔
(۳) نئی چکنیاں انڈی کا پھلیل ۔
(۴) دلّی کی دل والی منہ چکنیاں پیٹ خالی ۔
(۵) کپڑے پھاڑے کیا دیکھو گھر دلّی آئے ۔
(٦) مارے کھونٹا ہلے خیرآباد ۔
(۷) مارے بھٹیاری روئے کوتوال ۔
(۸) بھینسا بھینسوں میں کہ کسائی کے کھونٹے ۔
(۹) ناچ نہ جانوں آنگن ٹیڑھا ۔
(۱۰) جوئی ناچ نچاوے سوئی ناچوں ناچ ۔
(۱۱) جوئی کاچھ کاچھیے سوئی ناچ ناچیے ۔
(۱۲) من چنگا تو کٹھوتی میں گنگا ۔
(۱۳) بیل نہ کُودا کودی گوں ۔
(۱۴) اندھلا مُلاں پھوٹی مسیت ۔
(۱۵) دھوبی کا کتّا گھر کا نہ گھاٹ کا ۔
(۱٦) کتّا چوک چڑھائے چاکی چاٹن جائے ۔
(۱۷) ناحق چوٹ جولاہا کھائے گرگھا چھوڑ تماشے جائے ۔
(۱۸) اندھلی کو سوجھے کندیری کا گھر ۔
(۱۹) گرگٹ کی دوڑ بار تائیں ۔
(۲۰) بھوئیں پڑا آسمان جائے ۔
(۲۱) بھیک کے ٹکڑے بازار میں ڈکار ۔
(۲۲) تالی دونوں ہاتھ باجے ۔
(۲۳) اندھلا موتے سڑک چڑھ مجھ کوئی نہ دیکھے ۔
(۲۴) بھاگتے چور کچھوٹا لابھ ۔
(۲۵) بالدر کے ہاتھ ناریل ۔
(۲٦) منہ سوئیں پیٹ کوئیں ۔
(۲۷) تیلی کے بیل کوں گھر میں کوس پچاس ۔
(۲۸) ہاتھ کنگن کو آرسی ۔
(۲۹) مورکھ کی دس رات چھیل کی ایک گھڑی ۔
(۳۰) ننگی نہائے تو کیا نچوڑے ۔
(۳۱) آم کھانے کہ پیڑ گننے ۔

(۳۲) آم کے آم گٹھلی کے دام ۔
(۳۳) گھر میں کھانے کو نانھ تیسرے پہر کا بیاہ ۔
(۳۴) ناؤں نہ جانوں تیرا توں چیڑا میرا ۔
(۳۵) درزی کا کیا کوچ کیا مقام ۔
(۳۶) گدھی کی کون میں نو پنسیری کا چولا ۔
(۳۷) پاؤ سیر کی اوکھڑی تین پاؤں کی پونچھ ۔
(۳۸) دودھ ہو دھولا چھاچھ ہو دھولی ۔
(۳۹) دودھ کا جلا چھاچھ پھونک پھونک پیے ۔
(۴۰) چکنا گھڑا ۔
(۴۱) ٹھالا بنیاں پھر پھر تولے ٹھالا ۔
(۴۲) بلی کے بختوں چھینکا ٹوٹا ۔
(۴۳) اپنا دام کھوٹا تو پر کھانوں کیا دوس ۔
(۴۴) مرے پوت کی بڑی بڑی آنکھیں ۔
(۴۵) شرکت کی ہانڈی بزار میں پھوٹی ۔
(۴۶) حمایت کی گدھی عراق کو لات مارے آرے ۔
(۴۷) کینی نہ کوٹھی ترکش کہاں ٹانگوں ۔
(۴۸) اندلا بانٹے ریوڑی پھر پھر اپنوں دے ۔
(۴۹) موند منڈایا اور اولے پڑے ۔
(۵۰) بات پرائی جو کہے اینچا کھینچا پھرے ۔
(۵۱) گھر کا قاضی دو دُرّے اگلے ۔
(۵۲) اونٹ کی چوری نہورے نہورے ۔
(۵۳) تیتر کے منہ لچھمیں ۔
(۵۴) چھوڑے گانو کا کیا ناتا و مرن چلی سوک سامنے ۔
(۵۵) کھیتی کہ سم سیتی ۔
(۵۶) اندھلے کو اپنا گھر سو کوس میں سوجھے ۔
(۵۷) نہ تھوتھا پھٹکیے اڑ اڑ جائے ۔
(۵۸) آپ ہی بابا مانگے دوار کھڑے درویش ۔
(۵۹) مرے پر سو دُرے ۔
(۶۰) کھانے کو اونٹ لادنے کو مرغی ۔
(۶۱) کٹے تو کسان کا ، سیکھے تو نائی کا ۔

(٦٢) میرے میاں کی الٹی ریت سالوں مالس اٹھاوے بھینٹ ۔
(٦٣) ددھار گائے کی دو لاتیں سہئیں ۔
(٦٤) اوچھی لڑائی کا کالا منہ ۔
(٦٥) آگ کھائے سو انگار اُگلے ۔
(٦٦) دیس چوری پردیس بھیکھ ۔
(٦٧) راجا چھوڑے نگری جس بھاوے تس سیو ۔
(٦٨) من مانی گھر جانی ۔
(٦٩) کتےّ کو پنڈول ہی میٹھا ۔
(٧٠) تیر نہ کمان اللہ کی امان ۔
(٧١) اوہو نہوے گیہوں نوکری کا کیہوں ۔
(٧٢) دناں چار کی چاندنی پھر اندھیارا پاکھ ۔
(٧٣) گھر آئے سانپ نہ پوجیے بانبی پوجن جائے ۔
(٧٤) کودکی چھوڑی پیٹ کے آس ۔

جیسے سید برکت اللہ عشقی نے امثال کی تشریح کے لیے فارسی نثر استعمال کی ، اسی طرح مرزا محمد اسمٰعیل عرف مرزا جان طپش دہلوی (م ۱۲۲۹ھ/ ۱۴ - ۱۸۱۳ع)[٦] نے اپنے مربی امیر الملک شمس الدولہ نواب سید احمد علی خاں کی فرمائش پر ''اصطلاحاتِ دیارِ دہلی و روزمرۂ فصحائے اُردو معلّیٰ'' کو فرہنگ کی صورت میں مرتب کرکے معنی و مفہوم کی تشریح فارسی نثر میں کی اور سند کے طور پر زیادہ تر اُردو اشعار اور کم تر فارسی اشعار درج کیے ۔ اس کتاب کا نام ''شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان'' رکھا جو ۲۲ محرم الحرام ۱۲۰۷ھ/ ۱۰ ستمبر ۱۷۹۲ع کو مرشد آباد میں مکمل ہوئی ۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ دلّی ویران ہو چکی تھی اور وہاں کے اہلِ علم و فن برعظیم کے مختلف علاقوں میں ہجرت کر چکے تھے ۔ طپش بھی دلّی چھوڑ کر مرزا جواں بخت جہاندار شاہ کے ساتھ لکھنؤ آئے اور وہاں سے بنارس آ گئے ۔ شعبان ۱۲۰۱ھ/جون ۱۷۸۷ع میں جہاندار شاہ کی وفات کے بعد مرشد آباد ہوتے ہوئے ڈھاکہ آ گئے اور نواب شمس الدولہ کے متوسل ہو گئے ۔ یہیں یہ تصنیف مکمل کی ۔ اس وقت دلی کا محاورہ و زبان مستند مانے جاتے تھے اور سارے برعظیم کے شاعر و ادیب اسی کی پیروی کرتے تھے ۔ اسی وجہ سے نئے صوبائی مراکز میں اس زبان و محاورہ کو جاننے اور سمجھنے کی عام خواہش تھی ۔ لکھنؤ و فیض آباد میں اہلِ ذوق سودا ، میر ، سوز اور جعفر علی حسرت وغیرہ سے رجوع کرتے تھے ۔ مرشد آباد و

ڈھاکہ میں قدرت اللہ قدرت ، محمد فقیہہ دردمند اور مرزا جان طپش وغیرہ سے رجوع کیا جاتا تھا ۔ حیدر آباد دکن میں احسن الدین خاں بیان اور عظیم آباد میں اشرف علی خاں فغاں اور میر باقر حزیں وغیرہ موجود تھے ۔ دلی کی زبان کو جاننے کے لیے نواب سعادت علی خاں نے انشاءاللہ خاں انشا سے ''دریائے لطافت'' لکھنے کی فرمائش کی تھی ۔ اس زبان کو جاننے کی خواہش اس وقت سارے برعظیم میں موجود تھی ۔ طپش کی یہ فرہنگ بھی ''دریائے لطافت'' کی طرح وقت کی اسی ضرورت کو پورا کرتی ہے ۔ طپش جو شاعری میں خواجہ میر درد[8] اور ہدایت اللہ ہدایت[9] کے تربیت یافتہ تھے ، خاندانی سپاہی تھے ۔ علم عروض اور فن خوش نویسی پر قدرت رکھتے تھے ۔[10] شمس الامرا کو جب انگریزوں نے آصف الدولہ کے جانشین نواب وزیر علی خاں کی حمایت کرنے پر کلکتہ میں قید کردیا تو طپش بھی قید ہوئے[11] اور نو سال بعد ۱۲۲۱ھ[12] (۷ - ۱۸۰۶ع) میں رہائی پا کر راجہ لب کشور کے متوسل ہو کر کلکتہ میں مقیم ہو گئے اور یہیں ۱۲۲۹ھ/۱۴ - ۱۸۱۳ع میں وفات پائی ۔ ''شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان'' کے علاوہ مثنوی بہار دانش (۱۲۱۷ھ/۱۸۰۲ع) اور کلیات طپش ان کی تصانیف ہیں ۔ بیاض طپش بھی ان کی تالیف ہے جو طپش اور اس دور کے حالات کے سلسلے میں ایک قابل ذکر ماخذ ہے ۔ مثنوی بہار دانش کے ابتدائی حصے میں طپش نے لارڈ منٹو ، مارلگٹن اور کپتان ٹیلر کی شان میں مدحیہ اشعار کے علاوہ ''در تعریف افادات کالج'' کے تحت بھی اشعار قلمبند کیے ہیں جن سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ طپش کا تعلق کسی نہ کسی حیثیت میں فورٹ ولیم کالج سے تھا ۔ ۱۸۱۱ع میں طپش کا کلیات بھی فورٹ ولیم کالج سے شائع ہوا تھا ۔

''شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان'' میں طپش نے ۲۹۰ اُردو اصطلاحات و محاورات کی تشریح ، مستند شعرا کے کلام کے حوالوں سے کی ہے اور مقصد یہ ہے کہ دلّی سے دور رہنے والوں کے لیے ایک ایسی اُردو فرہنگ تیار کی جائے جس سے سند لی جا سکے ۔ دیباچے میں طپش نے اس بات کی ان الفاظ میں صراحت کی ہے :

> ''پوشیدہ نہ رہے کہ جو اصطلاحات اس نسخے میں لکھی گئی ہیں وہ دو قسم کی ہیں ۔ ایک وہ جن کا تعلق محاورۂ عوام سے ہے ، دوسری وہ جن کا تعلق روزمرۂ خواص سے ہے ۔ اس طرح جو کچھ اس شہر کے زبان و محاورہ میں مستعمل ہے دور رہنے والوں کے لیے مستند ہے اور جو روزمرہ اس شہر میں مروج ہے ، دور رہنے والے عزیزوں کے لیے سند کا درجہ رکھتا ہے ۔ ہندی (اُردو) شاعری اس زبان سے عبارت ہے

جو دہلی میں ہیں - جو کچھ اس کے مطابق ہے صحیح ہے اور جو اس کے علاوہ ہے وہ غلط و قبیح ہے - مختصر یہ کہ چند الفاظ تحریر کیے گئے -"۱۳

طپش نے اس لغت کو حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا ہے اور مروجہ محاورات کے معانی صحتِ تلفظ کے ساتھ بیان کیے ہیں - ہر محاورے کی فارسی تشریح کے ساتھ سند کے طور پر ولی ، آبرو ، یک رنگ ، ناجی ، میر ، سودا ، درد ، قائم ، میر سوز ، میر اثر ، میر حسن ، ہدایت اللہ ہدایت ، بقا ، میر سجاد اور دوسرے مستند شعرا کے علاوہ خود اپنے اشعار بھی درج کیے ہیں - اصطلاحات و محاورات اور ان کی تشریح کی صورت یہ ہے :

آگ لینے کو آئے تھے : در محلے گویند کہ دوستے بدیدن دوستے آید و بے مکث و توقف زود مراجعت کند - محمد تقی میر گوید :

جلد مجھ سوختہ کے پاس سے جانا کیا تھا
آگ لینے مگر آئے تھے یہ آنا کیا تھا

و از شعر سعیدای اشرف متضاد شد کہ در اہل ولایت ہم ایں اصطلاح مستعمل است - اشرف گوید :

دل راز سینہ آں بتِ سرکش گرفت و رفت
در خانہٴ من آمد و آتش گرفت و رفت

و اگر گویند کہ در شعر سعیدا رعایتِ عجلت ظاہر نیست تا باصطلاحِ ہندی مطابقت یابد ، گوئیم واو عطف کہ در گرفت و رفت واقع شدہ مفید ایں معنی است و بر متامل ظاہر -

پی جانا بات کا : طرح دادن در جواب سوال است - آبرو گوید :

سخن اوروں کا تشنہ ہو کے سننا اور سب کہنا
مگر جب آبرو کی بات کو سننا تو پی جانا

ٹٹی کی اوٹ میں شکار کھیلنا : در پردہ کار کردن - سجاد گوید :

مژگاں کی صف میں چھپ کے نگہ یوں کرے ہے چوٹ
صیّاد جوں شکار کی ٹٹی کی بیٹھے اوٹ

رفو چکر میں آ جانا : حیران ماندن بمشاہدۂ امر عجیب و عوام بازار استعمال کنند ۔ سراج الدین سراج گوید :

رفوگر کو کہاں طاقت کہ زخمِ عشق کو ٹانکے
اگر دیکھے مرا سینہ رفو چکّر میں آ جاوے

ساون ہرے نہ بھادوں سوکھے : مدام بیک حال ماندن ۔ ہدایت گوید :

جوں سرو ہم اس باغ میں کرتے ہیں معاش
ساون نہ ہرے ہیں اور نہ بھادوں سوکھے

چاند کا کھیت کرنا : کنایہ از طلوع شب مہتاب و نمود ہالۂ روشنی ۔ میر حسن در تعریف سبز پوشی بے نظیر گوید :

وہ حسن اور وہ پوشاک اور وہ شباب
زمرّد میں جوں جلوۂ آفتاب
کہے تو کہ شب چاند نے آن کے
نکالا تھا منہ کھیت سے دھان کے

عشقی ، طپش اور اسی قسم کی دوسری تالیفات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اُردو زبان کی اہمیت و حیثیت مسلّم ہو چکی ہے لیکن علمی سطح پر فارسی اب بھی استعمال ہو رہی ہے ۔ طپش نے اپنے کلیات کا مقدمہ بھی فارسی میں لکھا اور اسی زبان میں فن شاعری پر روشنی ڈال کر اپنا نقطۂ نظر واضح کیا ۔ لیکن اسی دور میں اُردو کے چند دوسرے معروف شعرا نے اپنی مثنویوں اور دواوین کے مقدمے اور دیباچے اُردو میں لکھ کر اپنے فنی نقطۂ نظر کو واضح کیا جن میں عزلت ، انصاف ، سودا ، باقر آگاہ اور غلام علی عشرت کے اُردو دیباچے قابلِ ذکر ہیں ۔

سید عبدالولی عزلت (١١٠٤ھ — ١١٨٩/٩٣ھ - ١٦٩٢ — ١٧٧٥ع) ، جن کی شاعری کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ، اُردو کے وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اپنے اُردو دیوان کا دیباچہ اُردو نثر میں لکھا ۔ ان کے اُردو دیوان کا قدیم ترین نسخہ[١٤] ١١٧٢/٥٩ھ - ١٧٥٨ع کا مکتوبہ ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ عزلت نے یہ دیباچہ ١١٧٢ھ یا اس سے پہلے لکھا تھا ۔ عزلت نے اپنے دیباچے کے عنوان ''مختصر دیباچہ ہندی مخترع فقیر عزلت عفی اللہ عنہ'' میں بھی واضح طور پر اشارہ کر دیا ہے کہ ان سے پہلے کسی شاعر نے اپنے دیوانِ اُردو کا دیباچہ اُردو نثر میں نہیں لکھا ۔ اس دیباچے میں عزلت نے اپنے فنی و شعری نقطۂ نظر کی وضاحت نہیں کی بلکہ حمد و نعت کے بعد صرف یہ

بتایا ہے کہ یہ اوراقِ پریشاں اس لیے جمع کر دیے ہیں تا کہ ''دوستوں پاس ہم جہاں فراموشوں کا یادگار رہے۔'' اس مختصر دیباچے کی عبارت میں روانی اور قوتِ اظہار کا احساس ہوتا ہے۔ جملوں کی ساخت پر فارسی جملے کا اثر موجود ہونے کے باوجود ایسا نہیں ہے کہ فارسی جملہ اُردو کے مزاج پر پوری طرح حاوی آ گیا ہو بلکہ اس کے ابتدائی (حمدیہ) حصے میں اُردو جملہ زیادہ آسانی سے سانس لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس میں ہندی الفاظ بھی استعمال میں آئے ہیں، فارسی تراکیب اور استعارے بھی کم ہیں اور اپنی بات اُردو لہجے میں بیان کی گئی ہے:

''اے سنسار کے کرنہار! سب خوبیاں ازل سے ابد تئیں مجھے ایسی آپ ہی آپ ثابت نہیں کہ ہماری زبان قاصر بیان سے تیری بڑائی کا حق ادا ہو سکتا ہو۔ اور اے دو جگ کے ایک کرتار، تیرا تنزّہِ ذات و صفات ایسا دور باش عقلوں کا نہیں کہ جبرئیل اندیشے کا تیری حریم قدس کے دورِ گردوں سے نسبت نزدیکی کی رکھتا ہو۔ تو ویسا ہے جیسا کچھ آپ کو آپ سراہ چکا ہے۔ زیادہ اور کم ظرفوں کو کیا کہنا ہے۔''[15]

یہاں جملے مختصر ہیں۔ لہجہ، اسلوب اور ساخت پر اُردو مزاج نمایاں ہے۔ فارسی الفاظ کے بجائے عام ہندی الفاظ مثلاً سنسار، کرنہار، جگ اور کرتار وغیرہ استعمال ہوئے ہیں۔ یہ اثر دکن و گجرات کی اُردو کا بھی ہے اور عام طور پر بولی جانے والی زبان کا بھی۔ لیکن اس سے آگے کی عبارت میں استعاروں کی کثرت اور عبارت آرائی نے فارسی نثر کے مزاج کو حاوی کر دیا ہے:

''فقیر سید عبدالولی عزلت زبان بے جوہری سے عرض کرتا ہے کہ یہ کیتے جلے ہوئے دمِ آتش خانۂ دیوان ہندی سے نکال کر اوراقِ پریشاں بیانی میں جمع کیے ہیں تا دوستوں پاس ہم جہاں فراموشوں کا یادگار رہے اور اس کے سب مصرع سوختگیِ مضامین سے بزمِ سخن کی شمع کیے ہیں تا چراغ معنی کے پروانہ صورتوں کی آنکھ ہمارے خیال میں اشکبار رہے اور اوس کی ہر بیت بہارِ معنی کے جنوں میں مصرعوں کے دو ہات سے گریبان پھاڑ رہی ہے اور ہر سطر ایک دیوالہ مضمون جنوں کو زنجیر کر سرمہ سوختگی بیان سے خموشی کے نالے پکار رہی ہے۔''[16]

پہلے اقتباس میں چار جملے ہیں۔ دوسرے اقتباس میں صرف ایک طویل جملہ ہے جس میں استعاروں کی کثرت اور اس سے پیدا ہونے والی رنگینیِ عبارت نے بات کو پھیلا دیا ہے۔ بات ذرا سی ہے جسے اس عبارت آرائی میں تلاش کرنا پڑتا

ہے جب کہ پہلے اقتباس میں بات چھوٹے چھوٹے جملوں کی وجہ سے براہِ راست پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے ۔ فارسی نثر میں فاعل اور فعل کے درمیان ، جملۂ معترضہ اور استعاروں کی وجہ سے ، فاصلہ طویل ہو جاتا ہے اور فعل اتنی دور جا پڑتا ہے کہ جب ہم جملے کے خاتمے تک پہنچتے ہیں تو فاعل یا مبتدا کو دوبارہ دیکھنا پڑتا ہے ۔ یہ صورت دوسرے اقتباس میں نمایاں ہے ۔ چھوٹے جملے ، جن میں فاعل اور فعل کے درمیان زیادہ وقفہ نہ ہو ، اُردو نثر کا لسانی مزاج ہے ۔ اس سے ابلاغ براہِ راست رہتا ہے اور بات کا اثر بھی قاری پر براہِ راست ہوتا ہے ۔ انصاف کی نثر بھی اس خصوصیت سے عاری ہے ۔

مرزا علی نقی خاں انصاف حیدرآبادی (م ۱۱۹۵ھ/۸۱ - ۱۷۸۰ع)۱۷ فارسی کے مشہور شاعر علی نقی ایجاد کے بیٹے تھے ۔ انصاف نے بھی اپنے رسائل۱۸ کے مجموعے پر اُردو نثر میں دیباچہ لکھا لیکن ان کی نثر پر فارسی اسلوب کا رنگ و اثر اتنا گہرا ہے کہ سوائے ضمائر و افعال کے ، جملوں کے جملے فارسی و عربی اضافتوں اور تراکیب سے دبے ہوئے ہیں ۔ انصاف نے ، اپنے مجموعۂ رسائل کا یہ اُردو دیباچہ ، جیسا کہ خود قطعۂ تاریخ میں صراحت کی ہے ، ۱۱۷۵ھ/ ۶۲ - ۱۷۶۱ع میں لکھا ۔ اس میں اُردو اسلوب کی یہ صورت ملتی ہے :

''الحمد للہ کہ بے تکلیف تزکیہ نفس بمزاولت ریاضیات و بدون تکلف تصفیہ قلب بتصحیح نیات بمحض اقتضائے زمان و مکان تدوین یہ اوراق یکہ بلا شائبہ ، اغراق سقیم نہیں ان علل مہلکہ و اغراض فاسدہ سے کہ بسبب ضعف اسلام و شدت شقاق و ندرت ایمان و شیوع نفاق سلاطینِ دین دار روزگار از بسکہ متوجہ ہیں ۔''

انصاف کے دیباچے کی اُردو نثر کا یہی رنگ ہے ۔ اس پر فارسی اسلوب پوری طرح غالب ہے ۔ عزلت کا دیباچہ اُردو نثر کے تنقیدی اسلوب کا اولین نقش ہے لیکن محمد تقی انصاف کا دیباچہ فارسی اسلوب کی ایسی تکرار ہے جس سے بیان گنجلک اور اظہار الجھ گیا ہے ۔ اس کے برخلاف سودا کے دیباچے کی نثر ، فارسی اسلوب کے اثر کے باوجود ، انصاف کی نثر سے مزاجاً مختلف ہے ۔

مرزا محمد رفیع سودا کی مثنوی ''سبیل ہدایت'' کا مطالعہ ہم سودا کے باب میں کر آئے ہیں ۔ سودا نے اس مثنوی پر اُردو نثر میں ایک دیباچہ لکھا جس میں مرثیے اور شاعری کے تعلق سے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے ۔ سودا نے یہ اُردو نثر اس وقت لکھی جب انھیں شاعری کرتے ہوئے چالیس سال ہو چکے تھے ـــــ ''مخفی نہ رہے کہ عرصہ چالیس سال کا بسر ہوا ہے کہ گوہرِ

سخنِ عاصی زیبِ گوشِ اہلِ ہنر ہوا ہے۔"۱۹ اس دیباچے میں سودا کا اندازِ بیان عبارت آرائی کی طرف مائل ہے۔ اُس وقت تک شمال میں اُردو نثر کا معیار قائم نہیں ہوا تھا اور اہلِ علم "سہ نثر ظہوری" اور "پنج رقعہ" کی انشاپردازی کی پیروی کر رہے تھے۔ سودا کے اس دیباچے کی عبارت مقفیٰ ہے۔ اکثر جملوں میں وزن کا بھی التزام ملتا ہے، اسی لیے ترتیبِ الفاظ اس طرح نہیں ہے جس طرح بولنے میں آتی ہے اور الفاظ کی تقدیم و تاخیر کی وجہ سے اسی لیے عبارت گنجلک ہو گئی ہے۔ سودا کے اسلوب پر، جملوں کی 'بناوٹ اور 'بناوٹ پر فارسی جملے کا اثر حاوی ہے۔ ذرا سی بات کو استعارات کے خوان میں سجا کر پیش کرنے کی کوشش نظر آتی ہے حتیٰ کہ فارسی کے حروف و فعل کا استعمال، جو آبرو کے آخری دور اور ردِ عمل کی تحریک کے زیرِ اثر بالکل ترک کر دیا گیا تھا، تیس بتیس سطروں کی اس اُردو نثر میں بار بار ہوا ہے۔ مثلاً:

— "لازم ہے کہ تحویل سخن سامعہ سنجان روزگار کردن تا زبانی ان اشخاص کی ہمیشہ مورد تحسین و آفرین رہو۔"

— "پس لازم ہے کہ مرتبہ در نظر رکھ کر مرثیہ کہے نہ کہ برائے گریۂ عوام اپنے تئیں ماخوذ کرے۔"

— "مضمون سینہ میں بیش از مرغ اسیر ہیں کہ ہو بیچ قفس کے . . ."

اس نثر کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ شمال میں اُردو نثر ابھی اس دور سے گزر رہی ہے جس دور سے اُردو شاعری محمد شاہ کے ابتدائی دور میں گزر رہی تھی لیکن، اس سارے کچے پن اور فارسی اثر کے باوجود، اس نثر میں "اُردو پن" ہلکے ہلکے ابھرتا اور جھلکتا نظر آتا ہے جیسے ذیل کے اقتباس میں دیکھا جا سکتا ہے:

"اگر حق تعالیٰ نے صبح کاغذ سپید کے مانند شام سیہ کرنے کو یہ خاکسار خلق کیا ہے تو ہر انسان کے فانوسِ دماغ میں چراغ ہوش دیا ہے۔ چاہیے کہ دیکھ کر نکتہ چینی کرے ورنہ گزندِ زہر آلود سے بے اجل کاہے کو مرے۔ ہرچند کلام استادان سلف پر بھی غلطی کا گمان ہے، کس واسطے کہ انسان مرکب الخطاء والنسیان ہے، لیکن خدائے تعالیٰ نے جنھیں شعور کرامت کیا ہے وہ سمجھتے ہیں تاکہ اگر لکھپتی کی بدری سے قدرے زر قلب نکل آوے تو اس پر کسی خوض و غور نہیں اور جو خریطۂ صراف سے ایسا کچھ پائے تو اوسے کہیں ٹھور نہیں۔ پس لازم ہے ذی ہوش کو ربط الفاظ سے معنی کو سمجھ

کردے تا وبالِ فیضانِ ناطقہ اپنی گردن پر نہ لے۔"

اس اقتباس کو پڑھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ استعاروں اور شاعرانہ اندازِ بیان کے ذریعے خیال کو سجا کر نثر میں شاعرانہ رنگینی پیدا کرنے کی کوشش بہت دیر ساتھ نہیں دیتی اور جب استعارے کا دامن چھوٹتا ہے تو اندر سے وہ زبان برآمد ہوتی ہے جو خود لکھنے والے کے وجود میں سانس لے رہی ہے۔ اس اقتباس میں جملوں کی ساخت وہ نہیں ہے جو سودا کے ان تین جملوں میں نظر آتی ہے جو ہم نے اس سے پہلے درج کیے ہیں۔ یہاں جملے حسب ضرورت مختصر اور طویل ہو جاتے ہیں۔ اضافت کا استعمال اور فارسی تراکیب بھی باقی نثر کے مقابلے میں کم ہیں۔ جملوں کی ساخت اور مزاج میں اُردو زبان کا مزاج موجود تو ہے لیکن وہ فارسی کے تہذیبی دباؤ کی وجہ سے دبا دبا، بجھا بجھا سا نظر آتا ہے۔ اُردو ادب کی تاریخ میں اس دیباچے کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ہمارے ایک بڑے شاعر کی اُردو نثر کا واحد نمونہ ہے۔ "شعلۂ عشق" کا قصہ جسے سودا نے اردو نثر میں لکھا تھا اور جس کا ذکر ہم سودا کے ذیل میں کر آئے ہیں، اب ناپید ہے۔

اس دور میں **محمد باقر آگاہ ایلوری** (۱۱۲۰ھ — ۱۱۵۸ھ/۱۷۴۵ — ۶ - ۱۸۰۵ع)[۲۰] نے اپنی کئی تصانیف پر اُردو نثر میں دیباچے لکھے۔ محمد باقر آگاہ ۱۱۵۸ھ میں ایلور (مدراس) میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام محمد مرتضیٰ تھا جو محمد صاحب کے نام سے مشہور تھے۔ محمد مرتضیٰ اصلاً بیجاپوری تھے۔ آگاہ نے سید ابوالحسن قربی بیجاپوری ایلوری (۱۱۱۷ھ — ۱۱۸۲ھ/۶ - ۱۷۰۵ع — ۶۹ - ۱۷۶۸ع) سے تحصیلِ علم کیا اور انھی کے ہاتھ پر بیعت کی۔ عربی فارسی و اُردو کے صاحبِ دیوان شاعر تھے اور اپنے زمانے کے بڑے بزرگوں میں ان کا شمار ہوتا تھا۔ سید قربی سے تعلیم حاصل کرکے باقر آگاہ ترچناپلی گئے اور وہاں کچھ علوم ولی اللہ سے بھی حاصل کیے اور پھر تصنیف و تالیف میں منہمک ہو گئے۔ پندرہ سال کی عمر سے شاعری کا آغاز ہوا جیسا کہ "ریاض الجنان" کے دیباچے میں لکھا ہے کہ "یہ عاصی پندرھویں سال سے شعر کے ساتھ الفت و ارتباط رکھتا ہے۔" جب ان کی شہرت پھیلی تو نواب محمد علی والا جاہ بہادر نے انھیں اپنے دربار میں بلا لیا اور اپنے دو بیٹوں امیر الامراء اور عمدۃ الامراء کا اتالیق مقرر کردیا۔ کچھ عرصے کے بعد "دبیری" کا عہدہ بھی ان کے سپرد کر دیا۔ آگاہ متبحّر عالم اور عربی، فارسی اور اُردو پر قدرت رکھتے تھے۔ ان تینوں زبانوں میں انھوں نے شاعری کی ہے۔ محمد قدرت اللہ خاں گوپاموی نے لکھا ہے

کہ ’’گلشنِ کرناٹک میں ان جیسا سرو پیدا نہیں ہوا اور گلستانِ مدراس میں ان کے مقابلے کا رنگ افروز گل نہیں کھلا۔‘‘[۲۱] محمد غوث خاں اعظم نے لکھا ہے کہ ’’تمام فنون میں عربی فارسی اور ہندی کی پچاس ہزار چھ سو ابیات ان کی کثرتِ تصانیف کی گواہ ہیں۔ اس علاقے کے بہت سے لوگ ان کے فیض سے مرتبۂ فضل و کمال کو پہنچے۔‘‘[۲۲] ۱۱۸۴ھ/۱۷۷۰ء سے پہلے وہ بغیر تخلص کے شاعری کر رہے تھے لیکن جب ’’ہشت بہشت‘‘ کے ابتدائی چار رسالے منظوم کیے تو اُردو میں باقر تخلص اختیار کیا اور ۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ء میں جب عربی دیوان نظم کیا تو اپنا تخلص آگاہ مقرر کیا۔ دیباچہ ’’ریاض الجنان‘‘ میں خود لکھتے ہیں کہ ’’آگاہ کو عربی و فارسی میں اور باقر کو اُردو شاعری کے لیے استعمال کیا۔‘‘

اُردو نظم و نثر پر انھیں یکساں قدرت حاصل تھی۔ تحفۃ النسا، ریاض الجنان، روضۃ الاسلام، صبح نوبہار عشق، فرائد در فوائد، عقائد آگاہ، محبوب القلوب، ہشت بہشت، ندرتِ عشق اور گلزارِ عشق[۲۳] کے علاوہ دیوان ہندی، احسن النبیین، ریاض السیر، تحفۃ الاحباب، مثنوی ادب سنگار اور کراماتِ قادریہ وغیرہ ان کی تصانیف ہیں۔ آگاہ نے ’دیوانِ ہندی‘ میں جملہ اصنافِ سخن پر طبع آزمائی کی ہے اور ایک مفصل دیباچہ اُردو میں لکھا ہے۔ اس دور میں جب اُردو نثر فارسی کے زیرِ اثر استعاروں، فارسی تراکیب اور فارسی انشا پردازی کے تصنّع و تکلف سے بوجھل تھی، محمد باقر آگاہ نے بول چال کی عام زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کرکے اُردو نثر نویسی کی روایت میں ایک نئے رنگِ بیان کی طرح اس دور میں ڈالی جب شمال کی اُردو نثر فارسی عبارت آرائی کے رنگ میں رنگی ہوئی تھی۔ باقر آگاہ نے اپنی نثر کو دکنی کہا ہے لیکن اس دکنی نثر میں سوائے چند مخصوص الفاظ، جمع بنانے کے طریقے، علامت فاعل ’نے‘ کو محذوف کرکے فعل کو براہِ راست فاعل کا تابع بنانے کے، وہی معیاری زبان استعمال ہوئی ہے جو یکساں طور پر شمال اور دکن میں بولی جا رہی تھی۔ اپنی تصانیف کو اُردو میں لکھنے کی وجہ باقر آگاہ نے یہ بتائی ہے کہ ’’بعضے علمائے متاخرین خلاصہ عربی کتابوں کا نکال کر فارسی میں لکھتے ہیں تا وہ لوگ جو عربی پڑھ نہیں سکتے ہیں، ان سے فایدہ پاویں۔ لیکن اگر عورتاں اور تمام امیاں فارسی سے بھی آشنا نہیں ہیں اس لیے یہ عاصی مطلب قسم اول کا بہت اختصار کے سات لے کر دکھنی رسالوں میں بولا ہے۔‘‘[۲۴] باقر آگاہ نے یوں تو مختلف تصانیف پر دیباچے لکھے ہیں، مثلاً فرائد در فوائد پر بھی دیباچہ لکھا

ہے لیکن ادبی و سوانحی اور اُردو نثر کے لحاظ سے ان کے پانچ دیباچے قابلِ ذکر ہیں —— (۱) دیباچہ ہشت بہشت ۔ (۲) دیباچہ محبوب القلوب ۔ (۳) دیباچہ گلزارِ عشق ۔ (۴) دیباچہ ریاض الجنان ۔ (۵) دیباچہ دیوان ہندی (اُردو) ۔

"ہشت بہشت" آٹھ منظوم رسالوں —— من دیپک ، من ہرن ، من موہن ، جگ سوہن ، آرام دل ، راحتِ جان ، من درپن اور من جیون پر مشتمل ہے ۔ پہلے چھ رسالے ۱۱۸۵ھ و ۱۱۸۶ھ (۷۲ - ۱۷۷۱ع) میں لکھے گئے اور بعد کے دو رسالے ۱۲۰۶ھ (۹۲ - ۱۷۹۱ع) میں لکھے گئے ۔۲۵ "ہشت بہشت" کا موضوع سیرتِ رسول ہے جس میں ابتدا سے لے کر وفات تک مستند ماخذ کی مدد سے آنحضرت کی زندگی ، سیرت ، شمائل ، اخلاق ، عادات ، معجزات وغیرہ کو بیان کیا ہے ۔ ہشت بہشت ، عنوانات کے اشعار ملا کر ، دو ہزار اشعار پر مشتمل ہے ۔ باقر آگاہ نے نہ صرف اپنے ماخذ کی تفصیل دیباچے میں دی ہے بلکہ ترتیب ، ہیئت اور ابواب کی بھی صراحت کی ہے اور لکھا ہے کہ اس ترتیبِ لطیف ، کے ساتھ کوئی کتاب اس سے پہلے نہیں لکھی گئی ۔ باقر آگاہ نے یہ بھی لکھا ہے کہ یہ کتاب انھوں نے دکنی میں لکھی ہے :

"ان سب رسالوں میں شاعری نہیں کیا ہوں بلکہ صاف و سادہ کہا ہوں اور اُردو کے بھاکے میں نہیں کہا ، کیا واسطے کہ رہنے والے یہاں کے اس بھاکے سے واقف نہیں ہیں ۔ اے بھائی یہ رسالے دکھنی زبان میں ہیں ۔۲۶

اس دیباچے میں باقر آگاہ نے اپنے ماخذ ، زبان و بیان اور تحقیق و تدقیق کے بارے میں اپنے نقطہ نظر پر روشنی ڈالی ہے اور شمال کی نثری روایت کے برخلاف عام فہم اور سیدھی سادی بول چال کی زبان میں ساری بات بیان کر کے آج سے تقریباً دو سو سال پہلے نثر نویسی کی ایک نئی روایت قائم کی ہے ۔ یہ نثر دکنی اُردو کے اثرات اور چند مخصوص تلفظ کے باوجود آج بھی اس لیے تازہ ہے کہ اس کا براہِ راست رشتہ جدید نثر نویسی کی روایت سے قائم ہے ۔ یہ سادہ و سلیس نثر فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے بہت پہلے اور مدراس جیسے دور دراز کے علاقے میں لکھی گئی ہے ۔ اس نثر کا عام اندازِ بیان یہ ہے :

"اے بھائی اگر تجھے ان رسالوں میں کہیں شبہ ہوئے تو اپنے وہم و گمان سے اعتراض نہ کر بلکہ ان سب کتابوں میں کہ ان رسالوں کے اصل اور ماخذ ہیں نظر کر ۔ کیا واسطے کہ میں بہت تحقیق و تدقیق کر کر لکھا ہوں ۔ ان کتابوں سے بھی مقلدان کی مانند نہیں لیا ہوں

بلکہ ان میں جو اصحح تھا سو اخذ کیا ہوں اور ان سب رسالوں کے بارا حصے کرنے کا یہ سبب ہے کہ تا ہر صاحب توفیق تنہا یا لوگوں کو جمع کرکے ربیع الاول کے ماہ مبارک میں بارا دن تلک پڑھے اور سنادے - اگر پڑھنا نہیں آتا ہے تو پڑھنے والے سے سنھے -''

''محبوب القلوب'' میں ، جو ۱۲۰۷ھ[۲۷] (۹۳ - ۱۷۹۲ع) میں لکھی گئی ، باقر آگاہ نے شیخ عبد القادر جیلانی کی سیرت ، شمائل ، اخلاق و طریقت کو موضوعِ سخن بنایا ہے - بہشت بہشت کی طرح یہ تصنیف بھی منظوم ہے اور الگ الگ ابواب اور ذیلی ابواب میں تقسیم کی گئی ہے - ہر باب کو وصل اور ہر ذیلی باب کو جلوہ کا نام دیا گیا ہے - اس طرح ہر وصل میں کئی کئی جلوے ہیں - ہشت بہشت کے مقابلے میں یہ مختصر ہے اور اس کی وجہ باقر آگاہ نے یہ بتائی ہے کہ ''یہ نسخہ مطول ہونے کا اس زمانے میں توفیق و ہمت ایسی کم ہوئے ہیں کہ اس مختصر کو پڑھنے کی اومید نہیں ہے - پس مطول کس اومید پر لکھوں -''[۲۸] اس کتاب کے نثری دیباچے میں بھی باقر آگاہ نے اپنے ماخذ ، ترتیبِ کتاب اور نقطۂ نظر کی عام فہم زبان میں وضاحت کی ہے اور اُردو میں اسے لکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''تا فارسی نئیں جاننے والوں کے کام آوے -'' ہشت بہشت اور محبوب القلوب مذہبی نظمیں ہیں اور ان کے دیباچے میں کسی ادبی نقطۂ نظر کا اظہار نہیں ہوا لیکن مثنوی گلزارِ عشق کا دیباچہ ادبی و تنقیدی لحاظ سے اہم ہے ۔

مثنوی ''گلزارِ عشق ''جس میں ''قصہ رضوان شاہ و روح افزا'' کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ، ۱۲۱۰ھ/۹۶ - ۱۷۹۵ع میں مکمل ہوئی -[۲۹] لیکن دیباچہ ۱۲۱۱ھ/۹۷ - ۱۷۹۶ع میں لکھا گیا جس کی صراحت خود دیباچے میں ملتی ہے کہ ''الحال کہ تاریخ ہجرت با جاہ و جلال کے یک ہزار و دو سو پر گیاروان سال ہے ، قصۂ رضوان شاہ و روح افزا کا پسند کر کر اوسے نظم کیا ہے -'' گلزارِ عشق کے دیباچے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ محمد باقر آگاہ کے زمانے میں دکنی اُردو کا رواج ادبی سطح پر کم و بیش ختم ہو گیا تھا اور اس کی جگہ نئے معیار ریختہ یعنی اُردو نے لے لی تھی اور اُس کی وجہ باقر آگاہ نے یہ بتائی ہے کہ :

''جب شاہانِ ہند اس گلشنِ جنت نظیر (دکن) کو تسخیر کیے ، طرز روزمرہ دکنی نہج محاورۂ ہند سے تبدیل پانے لگی تا آں کہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم آنے لگی - دکنی اوس سبب سے کہ آگے

مرقوم ہوا اس عصر میں رائج نہیں ہے اوسے چھوڑ دیا اور محاورۂ صاف و شستہ کو کہ قریب روزمرۂ اُردو ہے ، اختیار کیا ۔''

باقر آگاہ نے اپنے اس دیباچے میں محمد حسین آزاد سے سو سال پہلے برج بھاشا کو اُردو کی اصل بتایا ہے اور ریختہ و اُردو کی روایت پر ان الفاظ میں روشنی ڈالی ہے :

''ہندوستان میں مدت لگ زبان ہندی کہ اوسے برج بھاشا کہتے ہیں رواج رکھتی تھی ۔ اگرچہ لغت سنسکرت اون کی اصل اصول اور مخزن فنون فروع و اصول ہے ، پیچھے محاورۂ برج میں الفاظِ عربی و فارسی بتدریج داخل ہونے لگے اور اسلوبِ خاص کو اوس کی کھونے لگے ۔ سبب سے اس آمیزش کے یہ زبان ریختہ سے مسمی ہوئی ۔''

ایک اور دلچسپ بات یہ ہے کہ ولی کو جہاں ''بانیِ طرزِ جدید'' اور ''مبدا اور اُستاد'' لکھا ہے وہاں اسے گجراتی بھی لکھا ہے ۔ ولی کے گجراتی یا دکنی ہونے کی بحث ہمارے ہاں پرانی ہونے کے باوجود آج بھی زندہ ہے اس لیے دکھن میں بیٹھ کر آج سے تقریباً دو سو سال پہلے باقر آگاہ کا ولی کو گجراتی کہنا تحقیق کے سامنے نئے دروازے کھولتا ہے ۔ باقر آگاہ نے لکھا ہے کہ ''جیسا ثنائی و ظہوری نظم و نثر فارسی میں بانی طرزِ جدید کے ہوئے ہیں ، ولی گجراتی غزل و ریختہ کی ایجاد میں سبھوں کا مبدا اور استاد ہے ۔''

محمد باقر آگاہ قدیم دکنی شعرا کی تصنیفات کو اس لیے بلند رتبہ اور نصرتی کو اس لیے سب شاعروں سے بڑا درجہ دیتے ہیں کہ شمال کے شعرا میں سے ''کوئی بھی مثنوی معتدبہ نہیں کہا'' ۔ فقط غزلیات و قصائد و قطعات پر اکتفا کیا ۔ اس عصر میں حسن دہلوی یک مثنوی مختصر لکھا برخلاف شعرائے دکن کے کہ اکثر مثنویات کہی ہیں ۔ بالاتفاق غزل بولنا آسان اور مثنوی کا کہنا دشوار و گراں ہے ۔'' صاف و شستہ اُردو میں لکھنے کے باوجود اپنے زبان و بیان پر دکنی اثرات کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''اول یہ کہ تاثر وطن یعنی دکن اوس میں باقی رہے ۔ دوسرے یہ کہ بعضے اوضاع اس محاورہ کے میرے دل نہاد ہیں ۔'' اور یہ لکھ کر تذکیر و تانیث کے مسئلے پر ایک دلچسپ بحث اُٹھائی ہے جس سے دکنی اُردو اور دہلوی اُردو کے فعل و فاعل کے فرق پر روشنی پڑتی ہے :

''تذکیر و تانیث فعلی نزدیک اہلِ دکن کے تابع فاعل ہے ۔ اگر یہ مذکر ہے تو وہ بھی مذکر ہے اور اگر مونث ہے تو مونث ۔ یہ قاعدہ

موافق قاعدہ عربی کے کہ سید السنہ ہے اور قیاس صحیح بھی اوسی کی تائید کرتا ہے ، برخلاف محاورۂ اُردو کے کہ اس میں نسبت فعل کی مفعول کی طرف کر کر مذکر کو مونث اور مونث کو مذکر کرتے ہیں ۔"

آگے چل کر عربی فارسی الفاظ کے صحیح تلفظ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ :

"اے برادر سب دکھنی کتابوں کو ایک طرف دھر ، کلام ریختہ گویوں پر انصاف سے نظر کر کہ اکثر الفاظ عربی و فارسی اوس میں زیر و زبر ہیں ۔ برخلاف اس "گلزار" کے کہ پھولیں اوس کی شکست و ریخت سے سلامت ہیں ۔ اگر کوئی لفظ کے اعراب خلاف مشہور نظر آویں تو خلاف صواب کا گمان مت کر جیسا لفظ امن اور لفظ نہر ۔ اس میں کہیں کت میم و حرکت ہا لایا ہوں اگرچہ مشہور دونوں کا ساکن ہے حالانکہ دونوں لفظ زیر سے میم و ہا کی لغت فصیح ہے ۔"

اس دیباچے میں باقر آگاہ نے اپنے معاصر شعرا — مثلاً درد ، مظہر ، فغاں ، دردمند ، یقین ، سوز ، آبرو ، آزردہ ، سودا ، تاباں ، شاہ ندیم اللہ ندیم ، شیخ محمود بحری وغیرہ کا ذکر کیا ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ میر کا ذکر نہیں ہے ۔ اس دیباچے سے اس بات کی بھی تصدیق ہوتی ہے کہ سودا کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی ۔ باقر آگاہ نے لکھا ہے کہ "مخفی نہ رہے کہ تمام ریختہ گویوں میں سودا اعتبار نمایاں پایا ہے ۔ درد اوس کے سودا کا اکثر سروں میں پیچ کھایا ہے ۔ جدھر دیکھ اودھر اوس کی ہواداری . . . سے لے کر کرناٹک لگ اوس کی خریداری ہے ۔ وجہیں اس شہرت و الفت کی بہت ملیں گی ۔" غرض کہ یہ اور اس قسم کی کئی دلچسپ و مفید ذاتی و علمی باتیں اس دیباچے سے سامنے آتی ہیں ۔ باقر آگاہ کے دوسرے دیباچوں کی طرح اس دیباچے کے زبان و بیان صاف اور عام بول چال کی زبان کے مطابق ہیں ۔ آگاہ کے دیباچوں کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں زور عبارت آرائی پر نہیں بلکہ اپنی بات کو بیان کرنے پر ہے ۔ نثر کا بنیادی مقصد بھی یہی ہے ۔ ان دیباچوں کو پڑھتے وقت معلوم ہوتا ہے کہ اُردو نثر کی روایت دکن میں اتنی قدیم اور مستحکم ہو چکی ہے کہ باقر آگاہ کو اپنے خیالات کے اظہار میں کسی قسم کی دقت محسوس نہیں ہو رہی ہے ۔ ان کی نثر نہ مفرس و معرب ہے اور نہ جملوں کی ساخت مغلق و پیچیدہ ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بات چیت کے انداز میں روانی کے ساتھ اپنی بات بیان کی جا رہی ہے ۔ بات چیت کا انداز شروع ہی سے

دکنی نثر کی بنیادی خصوصیت رہا ہے جب کہ شمال میں نثر کا یہ انداز بہت بعد کی پیداوار ہے - یہ نثری دیباچے اس دور میں لکھے گئے ہیں جب اُردو نثر کا رواج بہت کم تھا اور خصوصاً سادہ و صاف نثر تو بہت کم تھی - یہی صورت ہمیں باقر آگاہ کی مثنوی 'ریاض الجنان' کے دیباچے میں نظر آتی ہے -

''ریاض الجنان''[۰۳] باقر آگاہ کے آخری دور کی تصنیف ہے جس کا پتا دیباچے کے اس جملے سے چلتا ہے کہ ''اے بھائی اس کتاب کو دو سبب سے مختصر کیا ہوں - اول ضعفِ طبیعت و نا درستیِ مزاج کہ تین برس سے مسلسل ہے - دوسرے یہ کہ اس زمانے میں اس مختصر کو بھی مطول جانتے ہیں -'' ریاض الجنان میں اہلِ بیت اور ائمہ اطہار کو موضوعِ سخن بنایا ہے - سبب تالیف اس کا یہ بتایا ہے کہ :

''بعضے علما ان مناقب اشرف کو فارسی کتابوں میں سیر کی درج کیے ہیں لیکن کوئی کتاب مستقل اس بیان میں اب لگ دکھنی میں دیکھنے میں نہیں آئی - پس تصنیف ہونا اس کا ہندی زبان میں معلوم نہیں مگر یہ کہ ولی اینوری و شیدائی حیدرآبادی دکھنی زبان میں دو نسخہ منظوم لکھے ہیں - نام ان کا روضۃ الشہدا اور روضۃ الاطہار - مناقب عترت اخیار کے ان دونو میں بہت کم ہیں - واقعات شہادت کے کچھ تفصیل کیے اور اکثر بیان ان دونوں کا غلو و بے اصل ہے -''

اس دیباچے میں بھی باقر آگاہ نے اپنے ماخذ دیے ہیں اور ریاض الجنان کو بارہ روضوں اور کئی روضوں کو خیابانوں میں تقسیم کرکے نظم کا ڈھانچا تعمیر کیا ہے - اسے اردو میں لکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''تا او لوگ جو عربی و فارسی پڑھ نہیں سکتے ہیں اس نسخے سے بہرہ پاویں اور فایدہ اٹھاویں -'' اس دیباچے میں باقر آگاہ نے ''تاریخ'' کے بارے میں بھی اپنا نقطۂ نظر بیان کیا ہے :

''اے بھائی ! بات مشہور ہے کہ تواریخ کو اعتبار نہیں ہے - بعضے اس امر میں افراط اور بعضے تفریط کرتے ہیں - یہ دو امر سچا ہے - تحقیق یہ ہے کہ تاریخ یک قلم غیر معتبر و نامعقول نہیں ہے - کیا واسطے کہ حکم ناسخ و منسوخ کا اور دوسرے احکام عبادات و معاملاتِ دینی کے تاریخ پر مبنی ہیں گے اور سید المرسلین کے اور مناقب خلفائے راشدین و ائمہ ماجدین کے صلی اللہ علیہ وسلم بھی فن تاریخ سے ہیں - اگر تاریخ بالکل منظور نہ ہو تو ثبوت ان چیزوں کا کہاں سے ہوگا - اکثر اہل اس فن کے متابل و سہل انگار کے تئیں شیوہ اپنا کرکر

تواریخ کے لکھنے میں ضبط و تدقیق نہیں کیے - ربط یا چوک سے لکھ گئے - اس جہت سے ان کی کتابوں میں غلط باتیں اور بے اصل روایتیں بہت پائی جاتی ہیں جیسا حبیب السیر و روضۃ الصفا و روضۃ الشہدا -"
اسلوب بیان اس دیباچے کا بھی صاف و سلیس ہے - باقر آگاہ کے سامنے مقصد یہ ہے کہ وہ اپنی بات دوسروں تک پہنچادیں اسی لیے ان کے ہاں نثر میں کہیں عبارت آرائی نہیں ملتی - ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ نثر کو چونکہ بات چیت کے عام انداز میں لکھتے ہیں ، اس لیے ان کے ہاں اضافتوں اور تراکیب کی بھرمار نہیں ہے بلکہ ان کے ہاں اضافتوں سے بچ کر چلنے کا رجحان ملتا ہے - مثلاً یہ جملے دیکھیے :

— "بعضے علما ان مناقبِ اشرف کو فارسی کتابوں میں سیر کی درج کیے ہیں -"

— "واقعات شہادت کے کچھ تفصیل کیے -"

— "اکثر اہل اس فن کے -"

شمال کے نثر نگار ان جملوں کو استعاروں اور فارسی طرز اضافت سے لاد کر پیچیدہ بنا دیتے مگر باقر آگاہ نے عام بات چیت کے لہجے سے سلاست کو قائم رکھا ہے - یہی صورت اس مقدمے میں نظر آتی ہے جو انھوں نے اپنے "اُردو دیوان"[۳۱] پر لکھا ہے - اس دیباچے سے معلوم ہوتا ہے کہ فن شاعری پر باقر آگاہ کی گہری نظر تھی - وہ عربی و فارسی کے فنِ شعر کے علاوہ فنِ ریختہ سے بھی پوری طرح واقف تھے - ریختہ کے بارے میں لکھا ہے کہ "ریختہ بجز محاورہ ہندی کے سب امور میں فارسی کا تابع ہے مانند قوانین عروض و قافیہ و صنائع بدیعہ ہر حال میں قدم پر اس کے قدم دھرے اور ہرگز پیروی سے اس کی عدول نہ کرے -" یہ لکھ کر انھوں نے فارسی اصنافِ سخن کی وضاحت کی ہے اور اس کی نو قسمیں بتائی ہیں — (۱) قصیدہ - (۲) تشبیب یا نسیب - (۳) مسمط جو تین مصرعوں سے دس مصرعوں تک ہوتا ہے - اول کو مثلث ، دوسرے کو مربع ، تیسرے کو مخمس ، چوتھے کو مسدس ، پانچویں کو مسبع ، چھٹے کو مثمن ، ساتویں کو متسع اور آٹھویں کو معشر کہتے ہیں - (۴) ترجیع ، جس کی دو صورتیں ترجیع بند و ترکیب بند ہیں - (۵) مثنوی - (۶) غزل ، اگر بارا بیت سے تجاوز کرے تو قصیدہ بن جاتی ہے - بہتر یہ ہے کہ ۷ بیت سے زیادہ اور ۵ سے کم نہ ہو - ۹ اور ۱۱ میں بھی مضائقہ نہیں - (۷) فرد - (۸) رباعی - (۹) قطعہ - یہ بھی بتایا ہے کہ بعض اہلِ فن مستزاد ، معمہ و لغز کو بھی

۱۰۱۸

اصناف سخن میں شمار کرتے ہیں لیکن یہ تینوں شعر کی اقسام میں شامل نہیں ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ''اگر اقسام مستقل ہوتے تو اقسام دیگر میں داخل نہ ہوتے۔ یہ تینوں قصیدہ و غزل و رباعی میں منظوم ہوتے ہیں۔'' یہ بھی لکھا ہے کہ اشعار ہندی میں اشلوک، کبت دوہرہ بہت دیکھنے میں آتے ہیں۔ اقسام سخن پر بحث کرنے کے بعد باقر آگاہ نے لکھا ہے کہ ریختہ گویوں پر واجب ہے کہ:

(۱) قصیدہ، غزل و مثنوی میں الفاظ عرب و لغات غیر مشہور عربی و فارسی کہ ہندیاں اس سے چنداں مانوس نہیں ہیں، نہ لاوے اور ترکیب میں وضع ہندی کو ترتیب نہج فارسی پر غالب کر دیوے۔

(۲) تامقدور ترکیب شوخ و چست بالداز درست اختیار کرے۔ اہل صنایع بدیعہ اسے انسجام کہتے ہیں۔ السجام کے معنی مینھ برسنے کے ہیں اس طور سے کہ ہر قطرہ کلاں اس کا علیحدہ پڑے اور قطرہ دیگر سے اختلاط نہ کرے اور اصطلاح میں اس کے معنی یہ ہیں کہ کلام اس بندوبست سے ہو کہ ہر کلمہ باوجود فصاحت کے برمحل واقع ہو اور اس میں تکلف نہ پایا جائے۔

(۳) ناظم ریختہ پر لازم ہے کہ واو عطف کو دو حرف صحیح کے درمیان اس نہج سے لائے کہ حرکت کو اس کی ظاہر کرنا نہ پڑے اور دوسرے حرف صحیح میں پیوند اس طرح نہ دیوے کہ اظہار حرکت سے ان کا وزن الوداع کہے۔ ہاں اگر دو حرف علت ہوں تو مضائقہ نہیں۔

(۴) لفظ فارسی یا ہندی کو دوسرے کلمۂ ہندی کے مانند مضاف نہ کرے کہ بہتر ہے، مگر در صورت شدت ضرورت، لیکن وہ بھی بطریق ندرت۔ یہ بات شاید اسلاف میں کہیں ملے لیکن حال کی شاعری میں نہیں ہے۔

(۵) لفظ کو اس طور پر استعمال نہ کرے کہ حرف یا تقطیع میں ساقط ہو جائے، البتہ دو ساکن کا اجتماع روا ہے۔ الف وصل کا ساقط ہوتا ہے۔

(۶) تا مقدور تلاش مضامین تازہ و نکات بلند آوازہ کرے کہ مضمون تازہ دل کشا جان قالب سخن رسا ہے۔

(۷) چونکہ ریختہ فارسی کا تابع ہے اس لیے واجب ہے کہ انواع سخن میں قوانین قوافی فارسی سے عدول نہ کرے بلکہ تتبع پر اس کے من دھرے۔

(۸) کاف فارسی (گ) کو کاف عربی (ک) سے اور رائے ہندی (ڑ) کو ساتھ رائے عربی (ر) کے اور اسی قبیل کے اور حرفوں کو قافیہ نہ بنائے۔

اُردو کے کسی شاعر نے اپنے اُردو دیوان پر اب تک اس قسم کا مقدمہ اُردو زبان میں نہیں لکھا تھا جس سے اس کے تنقیدی شعور، اصولِ فن اور نقطۂ نظر کی وضاحت ہوتی ہو۔ باقر آگاہ کے سارے دیباچے جدید اُردو تنقید کی روایت کے اولین نقوش ہیں جن میں تحقیق اور تنقید کے ساتھ نثر کا تنقیدی اسلوب بھی موجود ہے۔ گلزارِ عشق، ریاض الجنان وغیرہ کے دیباچوں کے مقابلے میں دیوانِ اُردو کے دیباچے میں فارسیت زیادہ ہے لیکن نثر کا اُردو پن اس میں بھی اسی طرح موجود ہے، صرف فنی مباحث اور موضوع کی مناسبت سے طرزِ ادا میں تبدیلی آئی ہے۔ باقر آگاہ نثر اس طرح لکھتے ہیں جیسے ایک اچھا استاد اپنے طالب علموں کو سمجھانے کے لیے طرح طرح کے جتن کرتا ہے۔ باقر آگاہ کی نثر کو اس دور کی نثر میں رکھ کر دیکھیے تو اس کی سادگی و سلاست اور قوتِ اظہار اسے اس دور میں منفرد بنا دیتی ہے۔

باقر آگاہ کے ان نثری دیباچوں کو پڑھ کر جب ہم میر غلام علی عشرت بریلوی (م ۱۲۳۶ھ/۲۱-۱۸۲۰ع) کا وہ دیباچہ پڑھتے ہیں جو انھوں نے پدماوت (اُردو منظوم) پر لکھا ہے تو شمال و جنوب کی نثر نویسی کے متضاد رجحانات کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ عشرت نے پدماوت ۱۲۱۱ھ/۹۷-۱۷۹۶ع میں مکمل کی اور ''تصنیف دو شاعر'' سے اس کی تاریخ نکالی۔ پدماوت، ملک محمد جائسی نے اودھی زبان میں شیر شاہ سوری کے عہد میں تصنیف کی تھی۔ اس قصے کو بارھویں صدی ہجری تک کئی شاعر اُردو میں بھی لکھ چکے تھے جن میں غلام علی دکنی کی پدماوت (۱۰۹۰ھ/۸۰-۱۶۷۹ع) سید محمد عشرتی کی دیپک پتنگ (۱۱۰۷ھ/۹۶-۱۶۹۵ع) اور ولی ایلوری کی رتن پدم (۱۱۳۷ھ/۱۷۲۴ع) قابلِ ذکر ہیں۔ حکیم میر ضیاء الدین عبرت نے بھی اسے اُردو میں نظم کرنا شروع کیا لیکن ابھی یہ کام ادھورا تھا کہ عبرت کا انتقال (۱۲۰۲ھ/۱۷۸۸ع) میں ہوگیا اور میر غلام علی عشرت نے قدرت اللہ شوق، صاحبِ تذکرۂ طبقات الشعرا کی ترغیب پر، ڈیڑھ ماہ کے عرصے میں، جیسا کہ دیباچے میں صراحت ہے، ۱۲۱۱ھ/۹۷-۱۷۹۶ع میں مکمل کیا۔ غلام علی عشرت، مرزا علی لطف (صاحبِ گلشنِ ہند) کے شاگرد تھے۔ اس کی تفصیل عشرت نے دیباچے

میں یوں دی ہے :

''القصہ اوس روز بعد غزل خوانی کے مولوی صاحب (قدرت اللہ شوق) فیض رساں سلمہ الرحمٰن بکمال اشفاق مشفقانہ و بسیار اخلاق اوستادانہ طرف اس غریب کے کہ شاگردی اون کے تلمیذانِ کرامت بیان کی فخر اپنا جانتا ہے متوجہ ہوکر فرمانے لگے کہ ایک فرمائش ہماری ہے ، اگر تم خوشی خاطر ہماری کو تکلیف اپنی پر مقدم رکھ کر اقبال اوس کا کرو تو عین سلوک و احسان ہے ۔ میں نے عرض کیا کہ ہرچند یہ ہیچ مدان اس لائق تو نہیں کہ کچھ کام آپ کا اوس پر موقوف ہو لیکن . . . کہ فدوی فرمایش عالی موجب سعادت دارین کا جان کر بجان و دل مصروف ہو ۔ بارے مولوی صاحب موصوف نے طوطی زباں شکر فشاں کے بیچ گلستان بیان کے یوں مترنم کیا اور شاہد مافی الضمیر محبت پذیر اپنے کو حجلۂ سینۂ مہر گنجینہ سے نکال کر باصد زیور تقریر . . . آمیز و باہزاراں لباس تحریر بلاغت انگیز اوپر تخت مرصع کلام عشق التیام کے اس طور پر جلوہ نمایش کا دیا ۔ ایک عزیز پر تمیز جوان رعنا یوسف مصر فصاحت و بلاغت کا ماہ کنعان . . . و متانت بازیور علوم دینی آراستہ و بالباس قابلیت و فنون دنیوی پیراستہ نخل بند گلستان رنگینی چاشنی افزائے شکرستان لفظ و معنی شیریں اختر برج سیادت گوہر درج سعادت میر ضیاء الدین نام متخلص بعبرت متوطن شاہجہان آباد خوش باش قصبہ رامپور ہمارے آشنا تھے ۔ از بسکہ علمِ تازہ اور طبع بلند آوازہ زود رس معانی فہم رکھتے تھے ۔ گاہ گاہ مشق شعر کی بھی فرماتے تھے . . . بفرمائش اوس خلاصہ دودمان حشمت و اجلال و مسند نشین چار بالش فضل و کمال کے (نجو خاں مرحوم) اونھوں نے قصہ راجہ رتن سین اور پدماوت کا کہ پوربی میں تصنیف مولانا ملک محمد جائسی علیہ الرحمۃ کا ہے ، زبان ریختہ میں تصنیف کرنا شروع کیا . . . کہ میر ضیاء الدین عبرت کو مرض الموت ہوا اور ساتھ حسرت و غم ناتمامی اس داستان لدرت بیان کے دارالفنا سے دارالبقا کے قدم رنجہ فرمایا ۔ اب عرصہ سات آٹھ سال کا گزرا کہ کوئی موزوں طبع کچھ کچھ اپنے جی میں سمجھ کر واسطے تمام کرنے اس کلام درد التیام کے دست انداز نہ ہوا . . . مہربان من اب استدعا اور آرزو ہم مشتاقوں کی یہ ہے کہ بسبب فکر تمھاری کے یہ قصہ عجیب و غریب باقی ماندہ

سلک نظم آبدار کے آب و تاب انتظام کی پاوے ۔"۳۳

عشرت کی اس نثر کا باقر آگاہ کی نثر سے مقابلہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ باقر آگاہ اسی طرح لکھ رہے ہیں جس طرح وہ بولتے ہیں ۔ عشرت کے اسلوب میں بات چیت کا انداز فارسی تراکیب و صفات میں چھپ گیا ہے ۔ عشرت کی عبارت فارسی نثر کا لفظی اُردو ترجمہ معلوم ہوتی ہے ۔ وہ بات جو چار پانچ جملوں میں ادا ہو سکتی تھی پھیل کر عبارت آرائی اور رنگین بیانی میں چھپ گئی ہے ۔ اس دور میں عبارت کی یہ رنگینی اُردو نثر کا معیار تھی ۔ اس پر فارسی کے مسجع و مرصع اسلوب کی گہری چھاپ ہے جس میں اشعار بھی کثرت سے استعمال کیے جاتے ہیں ۔ قافیے کا التزام اور وزن کا احساس بھی مزاجِ نثر پر حاوی ہے ۔ یہ ایک ایسا سانچہ تھا جس میں ہر قسم کا اظہار ڈھالا جاتا تھا ۔ جملے طویل ہیں لیکن یہ اس لیے طویل نہیں ہیں کہ بات یا خیال تہ دار ہے بلکہ معمولی سی بات کو پیچیدہ و پر استعارہ اسلوب میں کہنے کی کوشش کی جا رہی ہے ۔ یہاں زور بات پر نہیں بلکہ اسلوب کے لچھے دار بنانے پر ہے تاکہ رنگینی عبارت اور شاعرانہ اندازِ بیان سے دلچسپی پیدا کی جا سکے ۔ شمال میں ادبی و علمی نثر کا یہ مقبول اسلوب تھا جس پر لکھنے والے کو محنتِ شاقہ کرنی پڑتی تھی ۔ اس نثر کو پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ خواص کی اس تہذیب کے پاس اب کہنے کے لیے کچھ نہیں رہا ۔ خیال کا ارتقا رک گیا ہے اور یہ تہذیب مرصع سازی کی تہذیب بن کر رہ گئی ہے ۔ لیکن وہ تصانیف ، جن کے مخاطب عوام تھے ، رنگین اسلوب کے بجائے سادہ اور براہِ راست اسلوب میں لکھی گئی ہیں ۔ مذہبی تصانیف عام طور پر اسی اسلوب میں ملتی ہیں جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے ۔

حواشی

۱- سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، مرتبہ عبداللہ خاں ، ص ۲۴۹ ، رفاہِ عام پریس ، لاہور ۱۹۱۳ع ۔

۲- کلیاتِ عشقی : مرتبہ سید علی احسن مارہروی ، مطبوعہ مرقع عالم پریس ، ہردوئی ۔

۳- سرو آزاد : ص ۳۹۴ — ۳۹۶ ۔

۴- عوارفِ ہندی : کلیاتِ عشقی ، ص ۱۲۴ ۔

۵- عوارفِ ہندی : ص ۱۲۴ — ۱۸۰ -
۶- جرنل خدا بخش لائبریری : شمارہ ۱ پیش گفتار دیباچۂ کلیات طپش : مرتبہ عابد رضا بیدار ، ص ۱۲۸ ، پٹنہ ۱۹۷۷ع -
۷- شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان : مرزا جان طپش دہلوی ، مرتبہ عابد رضا بیدار ، ص ۱۳۱ ، مطبوعہ جرنل خدا بخش لائبریری ، شمارہ ۲ ، پٹنہ ۱۹۷۷ع -
۸- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۴۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع - ''مصطلحات الہندوستان'' میں خود طپش نے ''اودھیڑنا بننا'' کے ذیل میں درد کی رباعی دی ہے اور لکھا ہے کہ ''استادی و مولای حضرت درد فرماید'' (ص ۱۳۳) جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ طپش درد کے شاگرد تھے -
۹- مجموعۂ لغز : قدرت اللہ قاسم (جلد اول) ، ص ۳۶۷ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ع -
۱۰- دو تذکرے (تذکرۂ عشقی) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، (جلد دوم) ص ۵۵ ، پٹنہ ۱۹۶۳ع -
۱۱- ایضاً : ص ۵۵ -
۱۲- بیاض مرزا جان طپش : مضمون ڈاکٹر نجم الاسلام ، ص ۹۶ ، نقوش شمارہ ۱۰۸ ، لاہور ستمبر ۱۹۶۷ع - ''طپش از قید الم یافت رہائی بنوشت'' کے ابتدائی چھ لفظوں سے ۱۲۲۱ برآمد ہوتے ہیں - بیاض طپش میں مفتی صبیح العالم کا قطعہ تاریخ رہائی موجود ہے جس کا یہ آخری مصرع ہے -
۱۳- جرنل خدا بخش لائبریری : نمبر ۲ ، ص ۱۳۲ ، پٹنہ ۱۹۷۷ع -
۱۴- دیوانِ عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، بمبئی ۱۹۶۲ع -
۱۵- دیوان عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۱ ، ادبی پبلشرز بمبئی ۱۹۶۲ع -
۱۶- ایضاً : ص ۲ -
۱۷- صبح گلشن : نواب علی حسن خاں ، ص ۴۵ ، مطبع شاہجہانی بھوپال ۱۲۹۵ھ -
۱۸- مجموعۂ انصاف (قلمی) : مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی -
۱۹- کلیاتِ سودا : (جلد دوم) ، ص ۳۴ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ع -
۲۰- تذکرہ نتائجُ الافکار : محمد قدرت اللہ خاں گوپاموی ، ص ۶۲ - ۶۳ ، مطبع کش راج ، مدراس ۱۲۵۹ھ -

۲۱- ایضاً : ص ۶۳ -

۲۲- تذکرۂ صبحِ وطن : محمد غوث خاں اعظم ، ص ۹ ، مطبع کش راج مدراس ۱۸۴۲ع -

۲۳- یہ سب تصانیف مخطوطات کی شکل میں انجمن ترقی اُردو کراچی پاکستان کے کتب خانے میں موجود ہیں اور باقی کا ذکر محمد عبدالقادر سروری نے اپنے مضمون ''محمد باقر آگاہ ـــــ ان کی حیات ، تصنیفات اور دیوان'' مطبوعہ سہ ماہی اُردو اورنگ آباد دکن ، اپریل ۱۹۲۹ع میں کیا ہے - دیوانِ ہندی کا اُردو دیباچہ بھی اسی مضمون میں شامل ہے -

۲۴- دیباچہ ہشت بہشت : محمد باقر آگاہ ، مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۲۵ و ۲۶- ایضاً -

۲۷- دیباچہ ریاض الجنان (قلمی) : انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۲۸- دیباچہ محبوب القلوب (قلمی) : انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۲۹- اس کی تاریخِ تصنیف باقر آگاہ نے اس شعر کے دوسرے مصرع سے ظاہر کی ہے :

ہوا ہاتف دعا سے زمزمہ سنج　　گلشن راز حسن و عشق آباد
۱۲۱۰ھ

مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۳۰- ریاض الجنان : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۳۱- مطبوعہ رسالہ سہ ماہی ''اُردو'' ، ص ۲۹۸ ــ ۳۰۹ ، اورنگ آباد ، اپریل ۱۹۲۹ع -

۳۲- ''ہائے میر عشرت'' مادۂ تاریخ ہے جو عبدالملک ممتاز بریلوی نے نکالا تھا - . . . تذکرۂ کاملانِ رامپور : مرتبہ احمد علی خاں شوق ، ص ۳۰۲ ، مطبوعہ ہمدرد پریس دہلی ۱۹۲۹ع -

۳۳- پدماوت : مؤلفہ دو شاعر عشرت و عبرت ، ص ۳ ، مطبع منشی نولکشور کانپور ۱۸۸۵ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۰۰۰ ''می گوید فقیر حقیر برکت اللہ اویسی حسینی الواسطی البلگرامی کہ از مدتے در مارہرہ استقامت دارد ۔ اکثر امثال ہندی از زبان عوام می شنید و درپے معانیِ آن می‌دوید ۔ چوں دید کہ رموزات معارف و اشارات حقایق ازانہا می شوند پدید پس شرح آن امثال موافق وجدان و حال نمودہ دریں مختصر گنجانید و ایں چند سطر ازاں کوشید کہ مستمعان بر غلط نروند بلکہ ازیں راہ رہ بحقیقت برند ۔''

ص ۵-۱۰۰۴ ''پوشیدہ نماند کہ اصطلاحات مرقومہ ایں نسخہ متنوع است بر دو نوع ، نوعے را بمحاورۂ عوام اختصاص و نوعے از روزمرۂ خواص علی ای حال ہر چہ در محاورۂ آن دیار مستعمل است برائے دور دستان مستند و آنچہ در روزمرۂ آن بلاد مروج است عزیزانِ بعید را سند ۔ چہ شعر ہندی عبارت از زبان موضوع دہلی است ، ہر چہ مطابق آن باشد صحیح وآنچہ ورائے آنست غلط و قبیح ۔ بالجملہ حرفے چند مرقوم نمود ۔''

ص ۱۰۱۱ ''در خیابان کرناٹک ہمچو وے سروے سر نہ بر کشیدہ و از گل زمینِ مدراس مثل او گلے رنگ افروز نہ گردیدہ ۔''

ص ۱۰۱۱ ''کثرت تصانیف عربی و فارسی و ہندی قریب پنجاہ ہزار و شش صد بیت در فنون شتٰی مواہیر شہادت است . . . از فیضش بسیار مردم ایں دیار بکمال رسیدند ۔''

• • •

تیسرا باب

مذہبی تصانیف اور اسالیب

اٹھارویں صدی کے حوصلہ شکن حالات نے مذہب کے احیاء کے لیے راستہ ہموار کیا اور اُردو نثر میں ایسی تصانیف سامنے آئیں جن میں علمِ دین کو عوام تک پہنچا کر ان میں اصلاح اور زندگی کا نیا حوصلہ پیدا کرنے کی کوششوں کا شعور ملتا ہے۔ یہ کام اس دور میں مسلمان علماء نے بھی کیا اور یورپ کے ان عیسائی مبلّغوں نے بھی جو برعظیم کے انتشار سے فائدہ اٹھا کر عیسائی مذہب کی تبلیغ میں مصروف تھے اور اُردو زبان کو اپنے اس مقصد کے لیے استعمال کر رہے تھے۔ مسلمان علماء کی زیادہ تر کتابیں ترجمہ و تفسیرِ قرآن، تصوف اور محرم کی مجالس کی ضرورت کے موضوعات کا احاطہ کرتی ہیں جب کہ عیسائی مبلغوں کی تالیفات اُردو زبان کی قواعد و لغت اور بائبل سے متعلق ہیں۔ جیسے قرآنِ مجید کا پہلا ترجمہ اس صدی میں ہوا اسی طرح بائبل اور بھگوت گیتا کے تراجم کی پہلی کوششیں بھی اسی صدی میں ہوئیں۔

عہد فرخ سیر میں بھوپال کے قاضی محمد معظم سنبھلی کی ''تفسیر ہندی'' کا ذکر آتا ہے جس کا قلمی نسخہ مکتوبہ ۱۱۳۲ھ نورالحسن مرحوم کے کتب خانے میں تھا[1] لیکن یہ اب نایاب ہے۔ مولوی عبدالحق نے دکن کے سید بابا قادری کی تفسیرِ قرآن کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ یہ ۱۱۴۷ھ/۳۵-۱۷۳۴ع میں مکمل ہوئی۔[2] لیکن یہ تفسیر ۱۱۴۷ھ میں نہیں بلکہ ۱۲۴۷ھ/۳۲-۱۸۳۱ع میں مکمل ہوئی اور انیسویں صدی سے تعلق رکھتی ہے۔ اس تفسیر کی جلد اول ادارۂ ادبیاتِ اُردو حیدرآباد دکن میں ہے جو پہلے پندرہ پاروں پر مشتمل ہے۔ اس کا مادۂ تاریخ ''تفسیر تنزیل'' ہے جس سے ۱۲۴۷ برآمد ہوتے ہیں۔[3] بعد کے پندرہ پاروں کی تفسیر انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی کے ذخیرے میں موجود ہے[4] اور اس کے ترقیمے میں کاتب کی غلطی سے ۱۲۴۷ھ کے بجائے ۱۱۴۷ھ لکھا گیا ہے۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم تفاسیر و تراجم کا ذکر کریں، **فضل علی فضلی**

کی ''کربل کتھا'' کا مطالعہ کر لیا جائے جو ۱۱۴۵ھ/۳۳-۱۷۳۲ء میں لکھی گئی اور جس پر ۱۱۶۱ھ/۴۸-۱۷۴۷ء میں فضلی نے نظر ثانی کی۔

اس دور میں فارسی کا رواج تیزی سے کم ہو رہا تھا اور مذہبی مجلسوں میں بھی اُردو کا استعمال بڑھ رہا تھا تاکہ سننے والوں سے براہ راست خطاب کرکے مذہبی جذبات کو بیدار کیا جا سکے۔ اسی ضرورت نے فضل علی فضلی کو 'ملا' حسین واعظ کاشفی (م ۹۱۰ھ/۵-۱۵۰۴ء) کی تصنیف ''روضۃ الشہدا'' کے کسی خلاصے کو اُردو میں ترجمہ کرنے کی طرف راغب کیا۔ واعظ کاشفی اپنے دور کے ایک عظیم مصنف تھے جن کی تصانیف ''جواہر التفسیر'' اور ''تفسیرِ حسینی'' بڑی قدر و منزلت کی نظر سے دیکھی جاتی تھیں۔ ''اخلاقِ محسنی'' اور ''انوار سہیلی'' تو صدیاں گزر جانے کے باوجود آج بھی فارسی ادب میں کلاسیک کا درجہ رکھتی ہیں۔ ''روضۃ الشہدا'' صدیوں تک ایران، ترکی اور ہندوستان میں مجلسوں میں پڑھ کر سنائی جاتی رہی ہے۔ یہ کتاب اپنے اندازِ بیان، داستانی طرز اور خطیبانہ اسلوب کی وجہ سے اتنی مقبول تھی کہ ایسی مجلسوں کا نام، جہاں یہ پڑھ کر سنائی جاتی تھی، ''روضہ خوانی'' پڑ گیا تھا۔ فضلی کی ''کربل کتھا'' کی بنیاد چونکہ اس کتاب پر قائم ہے اس لیے اس کے ترجمے اور تلخیص میں بھی وہ خوبیاں پیدا ہو گئی ہیں کہ ''کربل کتھا'' اس دور کی اُردو نثر کی ایک قابلِ ذکر کتاب بن گئی ہے۔

فضل علی فضلی کے حالاتِ زندگی نامعلوم ہیں۔ ''کربل کتھا'' کے اس جملے سے کہ ''ابتدائے سن رشد و تمیز سے تا اب لگ کہ سن عزیز اوس کے نے حدود عشرین سے دو تین منزل تجاوز کیا ہے''[5] یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ۱۱۴۵ھ/۳۳-۱۷۳۲ء میں جب فضلی نے ''کربل کتھا'' کا پہلا نقش تیار کیا ان کی عمر ۲۲، ۲۳ سال تھی۔ ''کربل کتھا'' کے پہلے نقش کا سالِ تصنیف فضلی نے اس قطعے کے لفظ ''مظہر'' سے نکالا ہے:

یہ جو نسخہ ہوا ہے اب تصنیف
بہرِ کسبِ ثواب و فیضِ بشر
چاہا تاریخ اوس کی بولا سروش
شیعیوں کی نجات کا ''مظہر''
(۱۱۴۵ھ)

اور نظر ثانی کی یہ تاریخ کہی:

ہر کس از من کنند بہ نیکی یاد
بجہان نامش ہم بہ نیکی باد
۱۱۶۱ھ

مطبوعہ نسخے میں مخطوطے کے مطابق ۱۱۶۱ھ/۴۸-۱۷۴۷ء لکھا ہوا ہے لیکن اس شعر کے دونوں مصرعوں سے ۱۱۷۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اگر دونوں مصرعوں میں ''بہ'' کو ''نیکی'' سے ملا کر ''بنیکی'' پڑھا جائے تو پھر اس سے ۱۱۶۰ھ نکلتے ہیں[6] جب کہ فضلی نے ۱۱۶۱ھ لکھا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ایک کا فرق تاریخ گوئی میں جائز سمجھا جاتا ہے۔ یہ سنہ اس لیے بھی قرین قیاس ہے کہ ''نظرثانی کے وقت فضلی نے فاتحات میں احمد شاہ بادشاہ کی مدح میں اشعار کا اضافہ کیا ہے اور احمد شاہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں معزول ہو چکا تھا۔'' ۱۱۶۱ھ میں احمد شاہ ابدالی کو مغل فوجوں نے شکست دی۔ محمد شاہ کی وفات بھی اسی جنگ کے فوراً بعد ہوئی اور احمد شاہ بھی اسی سال تخت نشین ہوا۔ اس لحاظ سے بھی اور احمد شاہ بادشاہ کی مدح میں اشعار کے پیش نظر ''کربل کتھا'' کی نظرثانی کا سنہ ۱۱۶۱ھ/۴۸-۱۷۴۷ء ہی صحیح معلوم ہوتا ہے۔ ''کربل کتھا'' کے دیباچے میں فضلی نے لکھا ہے کہ:

''سبب تالیف اس مجموعۂ محمودہ کا اور باعث تصنیف اس نسخۂ محمودہ کا . . . موسوم بہ کربل کتھا اس سبب ہوا کہ قبلۂ حقیقی اور کعبۂ تحقیقی میرا نواب مستطاب، معلیٰ القاب، شرافت مآب . . . اعنی نواب بابا ام نواب شرف علی خان سلمہ الملک المنان شرف قدرہٗ و شرح صدرہٗ . . . سایہ بلند پایہ اوس غلام دوازدہ امام کا مجھ عاصی رہی کے سر پر سلامت رکھے ہر سال تعزیہ حضرت ابا عبداللہ الحسین علیہ الصلوۃ والسلام کا بہ خلوص نیت اندرون محل مخفی بہ موجب حدیث شریف کہ التقیۃ دینی و دین آبائی و التقیۃ جنۃ بوجہ احسن بجا لاتا تھا۔''
(ص ۳۶ و ۳۷)

اس عبارت سے جس میں نواب شرف علی خان کو ''قبلۂ حقیقی، کعبۂ تحقیقی بابا ام'' اور ''سر پر سلامت رکھے'' کے الفاظ سے یاد کیا ہے، معلوم ہوتا ہے کہ نواب شرف علی خان فضل علی فضلی کے والد محترم تھے۔ اس عبارت سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ تعزیہ داری چھپ کر کرتے تھے۔ چھپ کر تعزیہ داری کرنے کا سبب یہ ہو سکتا ہے کہ محمد شاہ بادشاہ نے عبداللہ خان

(م ۱۱۳۵ھ/۱۷۲۳ع) اور سید حسین علی خاں (۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع) سے نجات حاصل کرکے ان کے افراد خاندان پر جلسہ جلوس اور ایک جگہ جمع ہونے پر پابندیاں لگا دی ہوں تاکہ سادات بارہہ دوبارہ سر نہ اٹھا سکیں ۔ اسی لیے اس خاندان کے افراد تعزیہ داری بھی چھپ کر کرتے تھے ۔ غالب گمان یہ ہے کہ نواب شرف علی خاں کا تعلق بھی سادات بارہہ سے تھا ۔ ڈاکٹر نجم الاسلام نے لکھا ہے کہ ''فضلی نے ''کربل کتھا'' میں حرف ''کو'' کے ساتھ نون غنہ کا دم چھلاّ بہت ہی کثرت سے لگایا ہے ۔ یہ خصوصیت بقول انشا اس زمانے کے سادات بارہہ کی تھی جیسا کہ دریائے لطافت میں مذکور ہے ۔''[۸] شاید اسی وجہ سے ۱۱۴۵ھ سے ۱۱۶۱ھ (۱۷۳۲ع — ۱۷۴۸ع) تک فضلی نے ''کربل کتھا'' کو عام نہیں کیا اور ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع میں جب محمد شاہ کی وفات ہوئی تو نظرثانی اور احمد شاہ کی مدح میں اشعار کا اضافہ کرکے اسے شائع کیا ۔ اس بحث سے یہ معلوم ہوا کہ فضل علی فضلی ۱۱۲۲ - ۱۱۲۳ھ/۱۱ - ۱۷۱۰ع میں پیدا ہوئے ۔ ان کے والد کا نام نواب شرف علی خاں تھا جو سادات بارہہ سے تعلق رکھتے تھے ۔ ۱۱۴۵ھ میں فضلی نے ''کربل کتھا'' کا پہلا نقش تیار کیا اور ۱۱۶۱ھ میں نظرثانی کے بعد اسے شائع کیا ۔ف فضلی ، محمد شاہ اور احمد شاہ کے دور میں موجود تھے ۔ ''کربل کتھا'' کی وجہ تالیف میں فضلی نے لکھا ہے کہ :

''بندہ حقیر پر تقصیر حسب الارشاد اوس قبلہ گاہ کے خاص روضۃ الشہدا . . . کا سوناتا تھا لیکن معانی اوس کے نساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے اور فقرات پُرسوز و گداز اوس کتاب مذکورہ کے بسبب لغات فارسی اون کوں نہ رلاتے تھے ۔ اکثر اوقات بعد کتاب خوانی کے سب یہ مذکور کرتے کہ صد حیف و صد ہزار افسوس جو ہم کم نصیب عبارت فارسی نہیں سمجھتے اور رونے کے ثواب سے بے نصیب رہے ۔ ایسا کوئی صاحب شعور ہووے کہ کسی طرح من و عن ہمیں سمجھاوے اور ہم سے بے سمجھوں کو سمجھا کر رلاوے ۔ مجھ احقر افقر کی خاطر میں گزرا کہ ترجمہ اس کتاب کا برنگینی عبارت و حسن استعارات ہندی قریب الفہم عامۂ مومنین و مومنات کیجیے تو بموجب اس کلام

ف ۔ سال تصنیف اور سال نظرثانی کے سلسلے میں تفصیلی بحث ''حواشی'' میں حاشیہ نمبر ۴۲ کے ذیل میں دیکھیے ۔ (ج ۔ ج)

بالنظام کے . . . بڑا ثواب با صواب لیجیے . . . پھیر دل میں یہ گزرا کہ ایسے کام کرام کوں عقل چاہیے کامل اور مدد کسو طرف کی ہووے شامل . . . و لہٰذا پیش ازیں کوئی اس صنعت کا نہیں ہوا مخترع اور اب لگ ترجمہ فارسی بہ عبارتِ ہندی نہیں ہوئے مستمع ۔''
(ص ۳۷ - ۳۸)

اس اقتباس سے یہ واضح ہوا کہ فضل علی فضلی نے ''کربل کتھا'' مجلسوں کی ضرورت کے لیے ترجمہ کی اور اس میں رنگینی عبارت کے ساتھ اس بات کا خیال رکھا کہ اس کی زبان اہلِ مجلس اور خصوصاً عورتوں کے لیے قریب الفہم ہو۔ فضلی نے اپنی اولیت کا جو دعویٰ کیا ہے وہ یہی ہے کہ اب تک روضۃ الشہدا کا ترجمہ بہ عبارت ہندی کسی نے نہیں کیا اور یہ کام پہلی مرتبہ انھوں نے انجام دیا ہے۔ فضلی کے اس دعوے کے معنی اسی دائرے تک محدود ہیں۔

فضلی اپنے دور کے کوئی قابلِ ذکر شاعر نہیں تھے۔ ''کربل کتھا'' ایک محدود مقصد کے پیشِ نظر تالیف کی گئی تھی اور ایک محدود حلقے میں، خاص طور پر اپنے خاندان کی مجلسوں میں، پڑھ کر سنائی جاتی تھی۔ فضلی کا ذکر کسی معاصر تذکرے میں بھی نہیں ملتا۔ منشی کریم الدین نے ''کربل کتھا'' کی تالیف کے کوئی سو سال بعد اپنے تذکرے ''طبقات الشعرائے ہند'' (مطبوعہ ۱۸۴۸ع) میں پہلی بار فضلی کا ذکر کیا اور ان کی عبارت کو محاوراتِ قدیم کی وجہ سے 'اچھا' قرار نہیں دیا۔ لیکن ''کربل کتھا'' کے اُس نسخے سے، جو کریم الدین کے پاس تھا، اپنے تذکرے میں طویل اقتباس درج کیے۔ اس کے بعد یہی اقتباسات مختلف تصانیف میں بار بار نقل ہوتے رہے اور انھی کے حوالے سے فضلی کا نام، اُردو نثر کے تعلق سے، تاریخ کے صفحات پر نظر آتا رہا لیکن خود ''کربل کتھا'' نظروں سے اوجھل رہی۔ کریم الدین نے گارساں دتاسی کو بھی اس سلسلے میں معلومات فراہم کیں۔ گارساں دتاسی لکھتا ہے کہ:

''ڈاکٹر اسپرنگر کے پاس اس کتاب کا قلمی نسخہ ہے جو دہلی سے ۱۸۵۰ع میں شائع ہوا تھا۔ مندرجہ بالا تفصیلات کریم الدین کے ذریعے حاصل ہوئی ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اس کتاب کو دورِ جدید کی کتابوں کی صف میں جگہ نہیں مل سکتی کیونکہ اس دور کی کتابوں کا اندازِ بیان زیادہ شگفتہ اور سلیس ہے . . . بہرحال کریم الدین کے مطابق فضلی کی کتاب کو یہ فوقیت ضرور حاصل ہے کہ یہ روضۃ الشہدا کا اُردو میں سب سے پہلا ترجمہ ہے۔''[۹]

۱۹۵۳ء میں ڈاکٹر مختار الدین احمد یورپ گئے تو قاضی عبدالودود نے ان سے ''کربل کتھا'' کو تلاش کرنے کے لیے کہا - ۱۹۵۶ء میں جب وہ واپس آئے تو کربل کتھا کی عکسی نقل اپنے ساتھ لائے جو انہیں تلاش و جستجو کے بعد ٹوبنگن (جرمنی) میں ذخیرۂ اسپرنگر سے دستیاب ہوئی تھی جس کی دلچسپ داستان انھوں نے کربل کتھا کے مقدمے میں سنائی ہے - اس کے کچھ عرصے بعد کربل کتھا کی ایک نقل ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی نے ٹوبنگن سے حاصل کی اور ۱۹۶۱ء میں اسے طبع کرکے یکم اپریل ۱۹۶۱ء کے ایک جلسے میں عمدۂ منتخبہ کے ساتھ پنڈت جواہر لال نہرو کو پیش کی[۱۰] لیکن طباعت کے باوجود کربل کتھا شائع نہیں کی گئی -[۱۱] اکتوبر ۱۹۶۵ء میں مالک رام و مختار الدین احمد کی سلیقے سے مرتبہ کربل کتھا شائع ہو کر شائقینِ ادب تک پہنچی لیکن یہ بھی کربل کتھا کی پہلی اشاعت نہیں تھی بلکہ ، جیسا کہ کریم الدین نے گارساں دتاسی کو بتایا' اور جس کا حوالہ اوپر آ چکا ہے ، کہ ''ڈاکٹر اسپرنگر کے پاس اس کتاب کا ایک قلمی نسخہ ہے جو دہلی سے ۱۸۵۰ء میں شائع ہوا تھا -'' اس کے معنی یہ تھے کہ کربل کتھا ۱۸۵۰ء میں بھی دہلی سے شائع ہوئی تھی - اس بات کی تصدیق ''صوبہ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات''[۱۲] سے بھی ہوتی ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ ''دہ مجلس'' مطبع العلوم دہلی سے ۲۰۰ کی تعداد میں چھپی تھی - ایک کتاب کی قیمت آٹھ آنے تھی اور جب یہ رپورٹ ۱۸۵۰ء میں مرتب ہوئی ، اس کی سو کاپیاں فروخت ہو چکی تھیں - کریم الدین کے ان الفاظ سے کہ ''اس کتاب کو تمام میں نے دیکھا - وہ میرے پاس موجود تھی''[۱۳] اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ انھوں نے اسی مطبوعہ نسخے سے اپنے تذکرے میں طویل اقتباسات درج کیے تھے اور اسی مطبوعہ نسخے کے حوالے سے ، جس کی بنیاد اسپرنگر کے نسخے پر رکھی گئی تھی ، انھوں نے گارساں دتاسی کو بھی معلومات فراہم کی تھیں - اگر کریم الدین نے کربل کتھا کا یہ نسخہ ، جیسا کہ ڈاکٹر مختار الدین احمد نے لکھا ہے ، اسپرنگر کو دیا ہوتا تو وہ گارساں دتاسی کو یہ بھی لکھتے کہ اسپرنگر والا نسخہ میرا ہی دیا ہوا ہے اور اگر ان کے پاس اس کے علاوہ کوئی اور نسخہ ہوتا تو وہ گارساں دتاسی کو اس کے بارے میں بھی معلومات فراہم کرتے ، لیکن انھوں نے ایسا نہیں کیا - اس سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ کریم الدین کے پاس کربل کتھا کا کوئی اور نسخہ نہیں تھا - کریم الدین نے اپنے تذکرے میں شاید مطبوعہ نسخہ ۱۸۵۰ء سے ہی اقتباسات درج کیے تھے اور یہ مطبوعہ نسخہ اسپرنگر کے

نسخے پر مبنی تھا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب ۱۸۵۰ع کے مطبوعہ نسخے کا متن اسپرنگر کے قلمی نسخے پر مبنی تھا تو پھر ۱۹۶۵ع کی مطبوعہ کربل کتھا، جو اسپرنگر کے قلمی نسخے پر مبنی ہے، اور ان طویل اقتباسات میں، جو کریم الدین نے اپنے تذکرے طبقات الشعرائے ہند میں دیے ہیں، کیوں فرق ہے؟ ہم نے ان دونوں کا مقابلہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ ان دونوں میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے ۱۸۵۰ع کے مطبوعہ نسخے (دہ مجلس) میں، جس سے کریم الدین نے اقتباسات دیے ہیں، مرتب نے چار کام کیے ہیں۔ ایک یہ کہ اس کا املا مروجہ املا کے مطابق کر دیا ہے، مثلاً سوناتا کو سُناتا، سونتے ہی کو سُننے ہی، کوپی کو کپی وغیرہ کر دیا ہے (انیسویں صدی کے املا میں واو کے بجائے پیش کا استعمال معیاری سمجھا جانے لگا تھا)۔ دوسرا یہ کہ بہت سے قدیم الفاظ کی جگہ مروجہ زبان کے الفاظ رکھ دیے ہیں۔ مثلاً خلص کی جگہ خلاصہ، نساء و عورات کی جگہ عورتیں، کوں، موں کی جگہ کو اور میں، پھیر کی جگہ پھر اور حسب الخواہش کی جگہ حسبِ خواہش وغیرہ کر دیا ہے۔ تیسرے یہ کہ جہاں فضلی نے عبارت آرائی کی تھی وہاں سے ایسے جملے یا فقرے نکال دیے ہیں جن سے مفہوم متاثر نہ ہو۔ اسی طرح صفات و اسمائے صفات بھی کہیں کہیں نکال دیے ہیں مثلاً نسخۂ اسپرنگر مطبوعہ ۱۹۶۵ع کے صفحہ ۳۷ کی عبارت سے "قبلۂ حقیقی اور کعبۂ تحقیقی میرے نواب مستطاب معلّی القاب" کے بعد دو سطریں نثر کی اور ۵ اشعار فارسی کے چھوڑ کر اس کا سرا "اعنی نواب بابا ام نواب شرف علی خان سلمہ اللہ الملک المنان" سے ملا کر چار پانچ الفاظ، ایک شعر اور ڈھائی سطریں نثر کی چھوڑ کر پھر اس کا سرا "ہر سال تعزیہ حضرت ابا عبداللہ الحسین . . ." سے جوڑ دیا ہے۔ چوتھا کام یہ کیا ہے کہ بعض جملوں کو اس دور کے روزمرہ و محاورہ کے مطابق بدل دیا؛ مثلاً اسپرنگر کے نسخے کا یہ جملہ "ایک شخص میرے ہی ساتھ آ کہا" کریم الدین کے اقتباس میں "ایک شخص میرے ہی ساتھ کا آیا، اوس نے کہا" کی صورت میں ملتا ہے۔ اسی طرح "اوس روضۂ منورہ میں کیا دیکھتا ہوں کہ مانند عمارت حضرت قدم شریف ہے" کے بجائے کریم الدین کے اقتباس میں "اوس روضۂ منورہ میں گیا۔ دیکھتا ہوں کہ مانند عمارت حضرت قدم شریف کے، کی ہے" کی صورت میں نظر آتا ہے۔ مرتب نسخہ مطبوعہ ۱۸۵۰ع نے یہ سب کام اس لیے کیے کہ یہ کتاب اس دور کے پڑھنے والوں کے زبان و بیان کے مطابق ہو جائے۔ ان ساری تبدیلیوں کے باوجود کریم الدین نے گارساں دتاسی کو یہ کہ

''اس کتاب کو دور جدید کی کتابوں کی صف میں جگہ نہیں مل سکتی کیونکہ اس دور کی کتابوں کا انداز بیان زیادہ شگفتہ اور سلیس ہے'' اور خود اپنے تذکرے میں یہ لکھا کہ ''اتنا قصور ہے کہ عبارت اچھی نہیں یعنی بول چال اور محاورات متقدمین کے ہیں۔''۱۴ عبارت میں اسی کمی اور حذف و تنسیخ کی وجہ سے 'دہ مجلس' کے نام سے 'کربل کتھا' کا ۱۸۵۰ع کا مطبوعہ نسخہ مختصر تھا۔ اس لیے یہ کہنا کہ ''مزید نظر ثانی اور اضافے کے بعد کربل کتھا کی جو صورت بنی وہ وہی ہے جو نسخہء اسپرنگر کی صورت میں سامنے آئی۱۵ اور کربل کتھا کے نسخہء اسپرنگر کو فضلی کی آخری عمر کے تکمیل شدہ نسخے کی نقل سمجھنا مناسب تر ہے''۱۶ درست نہیں ہے۔

واعظ کاشفی کے روضۃ الشہدا میں دس باب ہیں اور ایک خاتمہ ہے لیکن کربل کتھا میں فضلی کے دیباچے اور مقدمے کے علاوہ فاتحات بھی شامل ہیں جو اردو نظم میں ہیں۔ دیباچہ اور مقدمہ تو خود فضلی کا ہے لیکن فاتحات کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ آیا یہ بھی اس فارسی خلاصے میں شامل تھے جس سے فضلی نے ترجمہ کیا ہے یا یہ خود فضلی کا اضافہ ہیں۔ فاتحات کے بعد بارہ مجلسیں ہیں۔ ان کے بعد ''خاتمہ'' کے عنوان کے تحت پانچ فصلیں ہیں۔ پہلی مجلس میں نبی کریمؐ کے وصال کا بیان ہے۔ اس میں حضرت حسنؓ، حسینؓ، علی و فاطمہ کی قربت اور آنحضرتؐ کی ان سے غیر معمولی محبت کے بیان سے اپنے خاص موضوع کے لیے سننے والوں کے ذہن کو تیار کیا گیا ہے۔ دوسری مجلس میں حضرت فاطمہ کے وصال کی تفصیلات دی ہیں۔ یہاں بھی اس محبت کو، جو حضرت فاطمہ کو حضرت علی اور حضرت حسن و حسین سے تھی، نمایاں کر کے شعوری طور پر حضرت حسن اور حسین کے کرداروں کو ابھارا گیا ہے۔ تیسری مجلس میں حضرت علی کے وصالِ پُرملال کا بیان ہے۔ چوتھی مجلس میں حضرت حسن کے وصال کا بیان ہے اور ایسونیہ دلالہ کے بہکانے پر اسماء کا حضرت حسن کو زہر دینے کی تفصیلات پُر اثر پیرائے میں دی گئی ہیں۔ پانچویں مجلس میں امام حسینؓ کے ایما پر مسلمؓ بن عقیل کے کوفے جانے اور شہید ہونے کی تفصیلات درج کی گئی ہیں۔ چھٹی مجلس میں، جو اظہارِ بیان کے اعتبار سے ''کربل کتھا'' کا سب سے موثر حصہ ہے حضرت مسلمؓ کے دو بیٹوں محمد اور ابراہیم کی شہادت کا بیان ہے جن کے سر کاٹ کر دریائے فرات میں بہا دیے گئے تھے۔ ساتویں مجلس میں حضرت حُرؓ کی بہادری و شجاعت کا بیان ہے جو میدانِ جنگ میں سب سے پہلے شہید ہوئے۔ آٹھویں مجلس میں حضرت قاسم کا بیان ہے۔ میدان جنگ میں جانے سے پہلے امام حسین

اپنی بیٹی سے ان کی شادی کرتے ہیں اور شادی کے فوراً بعد وہ بھی دادِ شجاعت دیتے ہوئے شہید ہو جاتے ہیں۔ نویں مجلس میں عباسِ علمدار کی شہادت کا بیان ہے۔ دسویں مجلس میں شبیہِ رسول حضرت علی اکبر کی شہادت کی تفصیلات دی گئی ہیں۔ گیارھویں مجلس میں علی اصغر کی شہادت کا بیان ہے اور بارھویں مجلس میں امام حسین کی شہادت کا بیان ہے جس کے لیے گیارہ مجلسوں میں سننے والوں کے ذہن کو تیار کیا گیا تھا۔ ان کے بعد 'خاتمہ' ہے اور "خاتمہ" کی پہلی فصل میں نتیجے کا بیان ہے۔ دوسری فصل میں وہ واقعات بیان کیے گئے ہیں جب یزید کے کارندے امام حسین کے سر کو ملکِ شام لے کر جاتے ہیں۔ یہاں عجیب و غریب اور مافوق الفطرت واقعات و کرامات کے بیان سے سماں باندھا گیا ہے۔ تیسری اور چوتھی فصل میں اسی قسم کے اور واقعات بیان کرکے سننے والوں میں رونے کے جذبات پیدا کیے گئے ہیں۔ پانچویں اور آخری فصل میں چہلم کا بیان ہے۔ یہ ہے "کربل کتھا" کی ترتیب جو کم و بیش کاشفی کے روضۃ الشہدا کے مطابق ہے۔

ساری کتاب میں جہاں شدتِ جذبات کے اظہار کا موقع آتا ہے، وہاں نظم سے کام لیا گیا ہے۔ مدحِ ائمہ، مناقب اور خصوصیت کے ساتھ مرثیوں سے بھی یہی کام لیا گیا ہے۔ مرثیوں کے ارتقا کی تاریخ میں فضلی کے ان مراثی کا مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ اس میں مربع مرثیے بھی ہیں اور مخمس مرثیے بھی۔ "کربل کتھا" کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ کتاب الگ الگ ٹکڑوں کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ ایک مجلس کا دوسری مجلس سے گہرا رشتہ قائم رہتا ہے اور پڑھنے یا سننے والا ایک مجلس سن کر دوسری مجلس کے لیے ذہنی طور پر تیار رہتا ہے۔ واقعات کو اس طور پر ترتیب دیا گیا ہے اور اس ترتیب سے ایک ایسا تسلسل پیدا کیا گیا ہے کہ "کربل کتھا" کی ساری مجلسیں اور خاتمہ کی پانچوں فصلیں ایک وحدت بن جاتی ہیں۔ "کربل کتھا" میں ایک اچھی تصنیف کی طرح وحدتِ فکر، وحدتِ بیان اور وحدتِ اثر کی خصوصیات موجود ہیں۔ یہ سب خصوصیات مُلا کاشفی کی روضۃ الشہدا ہی سے فضلی کی "کربل کتھا" میں آئی ہیں۔ جزئیات نگاری روضۃ الشہدا کی خصوصیت ہے لیکن مُلا کاشفی نے جزئیات میں اختصار کو اس درجہ ملحوظ رکھا ہے کہ سننے یا پڑھنے والا اکتا نہ جائے۔ اس کے لیے کاشفی نے جزئیات کو اختصار کے ساتھ بیان کرکے واقعات کی رفتار اس طرح تیز کر دی ہے جیسے فلم دیکھتے ہوئے بہت سے مناظر تیزی کے ساتھ ہماری آنکھوں کے سامنے آتے ہیں اور غائب ہو جاتے ہیں لیکن ان کے اثرات اس واقعے کو ابھارنے اور ذہن نشین کرنے میں مدد کرتے ہیں۔ یہی

خصوصیت کربل کتھا میں موجود ہے - اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چند جملے دیکھیے - حضرت حُر میدانِ جنگ میں عمرو سعد کو للکارتے ہیں - یہاں جزئیات موجود ہیں لیکن اختصار نے واقعات کی رفتار کو تیز کر دیا ہے اور ہم ساری تصویر ایک پل میں دیکھ لیتے ہیں :

''تب حر آگے آ ، کہا ''اے عمرو سعد ! حسین ساتھ لڑے گا ؟'' کہا ''ہاں'' - حر کہا ''اس لڑائی میں بہت تن بے سر ہوئیں گے -'' پھر حر گھوڑا پھیرا ، میدان میں آ ، اپنے بھائی کوں کہا ''اے بھائی میں نے بہشت اختیار کیا'' اور گھوڑا اوٹھا حضرت پاس آ ، پیادہ ہو ، رکاب مبارک چوم ، مونہہ اپنا ذوالجناح کے سُموں پر رکھ ، کہا ''یا ابن رسول اللہ مجھے گمان نہ تھا کہ یہ لوگ قصد ترا کریں -'' (ص ۱۴۴)

جزئیات میں اختصار اور اختصار میں جزئیات ''کربل کتھا'' کی نثر کی بنیادی خصوصیت ہے -

''کربل کتھا'' کی نثر میں جوشِ بیان بھی ہے اور شدتِ جذبات بھی لیکن فنی سطح پر ان میں ایک ایسا توازن ہے کہ لبالب بھرے ہوئے کٹورے سے پانی نہیں چھلکتا - ایک اچھے خطیب ، ایک اچھے مجلس خواں اور ملا کاشفی کی طرح فضلی کو بھی اس بات کا احساس ہے کہ بے توازن جذبات شدتِ اثر کو سست و کُند کر دیتے ہیں - ''کربل کتھا'' کی نثر آج سے تقریباً ڈھائی سو سال پہلے کی نثر ہے لیکن فضلی نے نثر کے آہنگ میں اس دھیمے پن کو باقی رکھا ہے جو جذبات کی تہذیب کرتا ہے - غم اور اداسی کا دبا دبا لہجہ ساری کتاب پر چھایا ہوا ہے لیکن اس کا اتار چڑھاؤ موقع و محل کے مطابق ہوتا ہے اور یہی وہ فنی توازن ہے جس نے ''کربل کتھا'' کی نثر کو ایک ادبی معیار دیا ہے - ''کربل کتھا'' روضۃ الشہدا کے کسی فارسی خلاصے کا آزاد ترجمہ ضرور ہے لیکن اُردو نثر کو سنوار کر اظہار میں نکھار پیدا کرنے کا عمل فضلی کا اپنا ہے - اس لہجے اور آہنگ کو اس دور میں اُردو نثر میں پیدا کرنا جب ، نثر ابھی چلنا سیکھ رہی تھی ، فضلی کا کمال ہے -

یہ کتاب چونکہ عورتوں کی مجلسوں میں سنانے کے لیے لکھی گئی تھی اس لیے فضلی نے ان کی زبان اور ان کے محاوروں کو بھی اپنے اسلوب میں شامل کرنے کی شعوری کوشش کی ہے - لکھنے والے کا مقصد عقیدت مندوں کے مخصوص نقطۂ نظر اور جذبات کو ابھارنا تھا اسی لیے اس میں مختلف روایات اور خیالی واقعات کو اس طور پر گوندھا گیا ہے کہ عقیدت مندوں کے جذبات آسودہ

ہو جائیں ۔ کہیں پریوں کے قصے سے بیان میں دلچسپی کا رنگ بھرا گیا ہے ، کہیں خوابوں کے بیان سے دلچسپی پیدا کی گئی ہے ، کہیں غیبی آواز اور محیّر العقول واقعات سے محویت کا سماں باندھا گیا ہے ۔ اسی وجہ سے ، پرانی زبان و محاورہ کے باوجود ، ''کربل کتھا'' کو آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے ۔ مجلسوں میں رونا رلانا شیعہ مذہب میں ثواب ہے ۔ فضلی ''کربل کتھا'' میں اس فضا کو برقرار رکھتے ہیں اور عقیدت مندوں کو زیادہ سے زیادہ رلانے کے مواقع فراہم کرتے ہیں ۔ رلانے کا یہ عمل وہ پیاز کی جھال سے نہیں بلکہ اپنے فن سے پیدا کرتے ہیں ۔ ''کربل کتھا'' میں رونے کی اہمیت پر بار بار زور دیا گیا ہے لیکن وہ بھی اس طور پر کہ وہ ایک مذہبی فریضے کی حیثیت سے سننے والے پر اثر کرے اور مجلس سنانے والے کی شعوری کوشش کا انھیں احساس بھی نہ ہو ۔ وہ رونے کے فلسفے کو بیچ بیچ میں بیان کرکے سننے والے کے اندر رونے کا احترام پیدا کرتے ہیں تاکہ جب وہ روئے تو بے ساختہ روئے اور رونے میں ثواب حاصل کرنے کا خیال ذہن میں موجود رہے ۔ تیسری مجلس میں ایک جگہ لکھتے ہیں :

"لیکن رونا میرا ان بچوں مظلوم (کے) لیے ہے کہ اب دردِ غریبی میں مبتلا ہیں اور بعد میرے سوزِ یتیمی میں گرفتار ہوئیں گے ۔ پھیر کہے اے حاضران ! سلام میرا غائبوں کوں پہونچائیو اور یہ سنائیو کہ جب میرے بچوں کوں شہید کریں اور تمھیں خبر پہونچے ، ان کی مصیبت پر روئیو کہ رونا تمھارا واسطے میری اولاد کے ضائع نہ ہوگا ۔'' (ص ۸۳)

گیارھویں مجلس میں ایک جگہ لکھتے ہیں :

"اور میرے پیچھے سر اور بال نہ کھولیو اور مونہہ پر طمانچے نہ ماریو ، چہرہ اور سینہ نہ نوچیو اور گریبان و جامہ چاک نہ کریو کہ عادت جاہلوں کی ہے لیکن رونے کوں منع نہیں کرتا کہ تم بیکس و مظلوم ہو . . .'' (ص ۱۸۷)

''کربل کتھا'' کا موضوع تو واقعاتِ کربلا ہیں لیکن پوری کتاب کا عمومی ماحول خالص برعظیم کا ماحول ہے ۔ شادی بیاہ ، رسم و رواج ، آدابِ محفل ، لباس و زیور ، رہن سہن ، کھانا پینا اور نشست و برخاست کے طور طریقے وہی ہیں جو برعظیم کے ساتھ مخصوص ہیں ۔ یہاں کی آب و ہوا ، یہاں کا ماحول و فضا اور یہاں کے میدان و دریا فضلی کے ذہن پر چھائے ہوئے ہیں ۔ اس لیے انیس کے مرثیوں کی طرح ''کربل کتھا'' پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا

ہے کہ واقعۂ کربلا بھی برعظیم کے کسی علاقے میں ہوا تھا۔
شمر لوٹنے کے لیے بڑھتا ہے تو فضلی اس کی تفصیل ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

''سب متاع و زیور اور بیبیوں کے سروں سے چادریں ، خیموں کو آگ دیا اور جو کچھ کہ خیموں میں پایا لوٹ لیا۔ حتٰی کہ گوشوارے لڑکوں کے کان سے اور گوجریاں بیبیوں کے پاؤں سے اینچ لیے۔ آہ کلثوم کے کان سے اس طرح کرن پھول اینچے کہ کان پھٹ گیا اور لوہو بہا۔''
(ص ۲۱۷)

اس منظر میں برعظیم کا ماحول موجود ہے۔ ساری کتاب کے ماحول اور فضا میں یہی تہذیبی رنگ سرایت کیے ہوئے ہے۔ اگر فضلی ''کربل کتھا'' میں یہ ماحول پیدا نہ کرتے تو اس مجلسی مقصد کو پورا نہ کر پاتے جس کے لیے یہ کتاب ترتیب دی گئی تھی۔

''کربل کتھا'' میں واضح طور پر دو اسالیبِ بیان ملتے ہیں۔ دیباچہ ، مقدمہ اور ہر مجلس کے ابتدائی حصوں پر فارسی نثر کا اسلوب نمایاں ہے۔ یہاں عبارت میں استعارات ، صفات اور اسمائے صفات سے رنگینی پیدا کی گئی ہے اور مسجع و مقفٰی اندازِ نثر کو باقی رکھا گیا ہے۔ عربی آیات و فقرات سے سننے والوں پر علم و فضل کا اعتبار قائم کیا گیا ہے۔ یہ اس دور کا وہ معیاری اسلوب تھا جس کی پیروی عام طور پر کی جاتی تھی۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

''لیکن مخبرانِ اخبار اور ناقلانِ ماتم گزار وفاتِ سید کائنات کوں دفاترِ مصائب میں یوں لکھتے ہیں۔'' (ص ۵۹)

''وہ شاہِ اولیا کہ سر دفتر ہے مخلوقات کا اور شیرازہ صحیفۂ ممکنات کا ، دُرِ درج لافتٰی ، بدرِ برج ہل اَتٰی ، برادر محمد مصطفٰی ، خانہ زادِ خدا ، تاجدارِ انبیاء ، رازدارِ کبریا ، واقفِ مواقفِ ناسوت و ملکوت ، عارفِ معارفِ لاہوت و جبروت ، مظہر اسرارِ ولایت و نبوت کا ، مصدر آثارِ فتوت و مروت کا ، خورشید سپہرِ امامت کا ، جمشید سریرِ کرامت کا ، دیباچہ مخزنِ رسالت کا ، خاتمہ مصحف و صایت کا ، قوت ناطقۂ فصاحت کا . . .'' (ص ۲۶)

یہاں فاعل و فعل اور مبتدا و خبر کی ترتیب پر ، جملوں کی ساخت اور اس کے آہنگ پر فارسی کے اسلوب کا گہرا اثر ہے لیکن جیسے جیسے عبارت آگے بڑھتی ہے بیان رواں اور عام بول چال کی زبان سے قریب تر ہوتا جاتا ہے اور وہ دوسرا اسلوب سامنے آتا ہے جس سے آج ''کربل کتھا'' کی اہمیت قائم ہوتی ہے۔ اس اسلوب میں فارسی جملے کی ساخت کا اثر ہلکا پڑ جاتا ہے۔ عام بول چال کا

لہجہ اُبھر آتا ہے ۔ محاورہ اور روزمرہ سے عبارت میں دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے ۔ اس اسلوب میں افسانوی رنگ بھی ہے اور مکالموں کا انداز بھی ۔ بیانیہ طرز بھی ہے اور خطیبانہ آہنگ بھی ۔ اس میں تصنع اور تکلف ، بناوٹ اور شعوری کوشش کا نہیں بلکہ فطری پن کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں فضلی کا قلم بیان پر حاوی رہتا ہے اور اسلوب کی یہ صورت پیدا ہو جاتی ہے :

''میں دیکھتے ہی اوس جمال با کمال کوں تصدق ہو ، قدموں پر گر کر یہ التماس کیا کہ یا حضرت حق تعالیٰ نے میری یہ مراد دی جو پیشانی ان قدمانِ مبارک پر ملی لیکن باعث رونے کا کیا اور مجھ سے نہ بولنے کا کیا ۔ یہ کہتا تھا اور تصدق ہو آنکھیں اپنی مبارک تلووں میں ملتا تھا کہ یک مرتبہ ایک شخص میرے ہی ساتھ کا ، آ کہا ، بھائی اور آشنا تمھارے سب سوار ہوگئے اور تم اب لگ یہیں بیٹھے رہے بلکہ تمھاری سواری کا گھوڑا بھی گیا ۔ جو میں نے سونا کہ گھوڑا گیا خوش ہو اوسے جواب دیا کہ بھلا ہوا گیا ، لیکن میں تو یہاں سے نہ گیا ہوں نہ جاؤں گا ۔ غلامی اس جناب کی قبول کی ۔ یہیں کماؤں گا ۔ تب آپ زبانِ اعجاز بیان سے فرمائے ۔ اب تو توں جا ۔ پھیر آئیو ۔ میں نے بہانہ کیا کہ یا حضرت اب تو سواری میری کا گھوڑا بھی گیا اور میں تو یہ قدم چھوڑ نہ جاؤں گا ۔ پھر زبانِ مبارک سے ارشاد کیا کہ باہر ایک پالکی سبز دھری ہے ، اوس پر سوار ہو کر جا ۔ پھر عدول حکم نہ کر سکا اور عرض کیا کہ یا حضرت اگر پھیر آؤں تو تحفہ شہر سے واسطے نیاز کے کیا لاؤں ۔ حکم ہوا کہ کئی ایک روپے اور ایک کپڑا جھالردار اور ایک کوپی تیل کی اور ایک پوڑی مسی کی ۔ تصدق ہو آداب رخصت بجا لایا ۔ باہر گیا اور اسی پالکی پر سوار ہو چلا ۔'' (دیباچہ ص۔ ۴۰)

''کربل کتھا'' کا یہی وہ اسلوب ہے جو اُبھرتا ہوا نیا اُردو اسلوب ہے جس میں اظہار کی قوت بھی ہے اور اُردو پن بھی ۔ یہاں فارسی اسلوب کے بجائے اُردو زبان کا تہذیبی مزاج رنگ بھر رہا ہے ۔ اسی اسلوب میں فضلی موقع و محل کے مطابق تبدیلی کرتے جاتے ہیں ۔ جنگ کا بیان کرتے ہیں تو اس میں رزمیہ لہجے سے مردانہ پن پیدا کر دیتے ہیں ۔ پریوں کا ذکر کرتے ہیں تو لہجے میں ٹھنڈک سی ملا دیتے ہیں ۔ خواب کا بیان کرتے ہیں تو اس میں ہلکے سے جذبات شامل کرکے اپنے مقصد کو آگے بڑھانے میں مدد لیتے ہیں ۔ جہاں مکالمہ یا بات چیت

دکھاتے ہیں وہاں روزمرہ و محاورہ سے اسلوب میں جان ڈال دیتے ہیں ۔ جہاں خطابت کی ضرورت پڑتی ہے وہاں بلند آہنگ الفاظ کو اس طور پر ترتیب دیتے ہیں کہ اثر بڑھ جاتا ہے اور خطیبانہ روانی باقی رہتی ہے ۔ امام حسین میدانِ جنگ میں جا کر خطاب کرتے ہیں :

''اے قوم ڈرو ڈرو اوس خدا سے کہ دن سے رات کرتا ہے اور رات سے دن ۔ مارتا اور جلاتا ، روزی دیتا اور جان لیتا ۔ اگر اوس خدا پر اقرار رکھتے ہو اور اوس کے رسول محمد مصطفیٰ پر کہ دادا میرا ہے ، ایمان لائے ہو ، پس مجھ پر ستم نہ کرو اور ظلم روا نہ رکھو اور ڈرو فردائے قیامت سے کہ جب دادا اور باپ ماں میرے تم سے دشمنی کریں اور حوضِ کوثر سے تمہیں پانی نہ دیں ۔'' (ص ۱۹۹ - ۲۰۰)

اس ساری بحث سے یہ مطلب نہیں ہے کہ یہ اسلوب فضلی کے ہاں پختہ ہو کر آیا ہے ۔ اس دور میں یہ ممکن بھی نہیں تھا ۔ ہم نے تو یہاں اسلوب کے اس امکان کو دکھایا ہے جو فضلی کی نثر میں ابھرتا ہے اور آئندہ دور میں نکھر کر عام و مقبول اسلوب بن جاتا ہے ۔ کربل کتھا میں فضلی نے ، اپنے مقصد کو حاصل کرنے کی کوشش میں ، اس اسلوب کو ابھار کر واضح کر دیا ہے ۔ اسی اسلوب کی وجہ سے کربل کتھا پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ مجلس جمی ہے اور سانحۂ کربلا کی داستانِ غم دلگیر لہجے میں سنائی جا رہی ہے ۔ پھر دلکشی اور افسانوی بیانیہ انداز کے باوجود سنجیدگی اور متانت ساری عبارت میں موجود ہے ۔ اس میں بول چال کی زبان کو ادبی سطح پر لانے کی کوشش کا پتا چلتا ہے ۔ اس اسلوب کا مزاج غیر شخصی ہے ۔ جملے گٹھے ہوئے اور ایک دوسرے سے مربوط ہیں ۔ اس نثر میں فارسی اسلوب اور اردو زبان کا مزاج ایک دوسرے سے مل کر ایک نئی صورت اختیار کر رہے ہیں ۔ اس نثر میں محنت سے بات کہنے اور کوشش سے اپنے مافی الضمیر کو ادا کرنے کا احساس ہوتا ہے ۔ اسی لیے اس میں فنی اثر موجود ہے ۔

کربل کتھا کی نثر میں مختلف بولیوں کے اثرات ، ایک جان نہ ہونے کی وجہ سے ، ابھی الگ الگ دیکھے اور پہچانے جا سکتے ہیں ۔ بہت سے اہل علم نے کربل کتھا کا لسانی تجزیہ کرکے یہ بتایا ہے کہ اس پر دکنی کا گہرا اثر ہے اور یہاں تک قیاس آرائی کی ہے کہ فضلی کا بچپن دکن میں گزرا ہوگا ۔ کسی نے اس زبان کا رشتہ پنجابی سے استوار کیا ہے اور کسی نے اس کا رشتہ ہریانی ، کھڑی اور برج بھاشا سے جوڑا ہے ۔ لیکن فضلی کی نثر کسی ایک بولی کے زیرِ اثر

نہیں ہے ۔ اس دور میں اُردو زبان ایک نئے تشکیلی دور سے گزر کر مختلف اثرات کو اپنے وجود میں جذب کر رہی تھی ۔ کربل کتھا کی زبان وہی زبان ہے جو ہمیں آبرو و ناجی کی شاعری میں نظر آتی ہے اور جس کا تفصیلی مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ اس میں جمع بنانے کے وہی طریقے ہیں جو ہمیں آبرو و ناجی کے ہاں ملتے ہیں اور جن کے اثرات میر و سودا کی شاعری میں بھی ملتے ہیں ۔ اسی طرح بہت سے الفاظ جو فضلی کے ہاں مذکر یا مؤنث استعمال ہوئے ہیں ، اور آج اس طرح نہیں بولے جاتے ، اس دور میں اسی طرح بولے جاتے تھے اور آبرو و ناجی کے ہاں بھی اسی طرح ملتے ہیں ۔ مثلاً جان ، سوگند ، راہ ، وحی ، اذان جو آج مؤنث ہیں اور کربل کتھا میں مذکر استعمال ہوئے ہیں ، آبرو و ناجی کے ہاں بھی مذکر ملتے ہیں ۔ اسی طرح ساکن حرف کو متحرک اور متحرک کو ساکن استعمال کرنے کا عمل صرف دکنی سے مخصوص نہیں ہے بلکہ شمال میں بھی اسی طرح ہو رہا ہے جس کی مثالیں آبرو و ناجی کے ہاں موجود ہیں ۔ فضلی کی زبان میں کوئی لسانی عمل ایسا نہیں ہے جو صرف دکنی سے مخصوص ہو اور شمال کی زبان میں موجود نہ ہو ۔ علامتِ فاعلی ''نے'' موجود اور ''نے'' محذوف کی مثالیں آبرو و ناجی سے لے کر میر و سودا تک سب کے ہاں ملتی ہیں ۔ اسی طرح سوں ، سیں ، سیتی ، ستی ، کوں ، وو ، لگ ، کبھو ، کسو وغیرہ دکن اور شمال دونوں زبانوں میں موجود ہیں ۔ یہی صورت ہندی الفاظ کے ساتھ ہے ۔ سیں ، بسرام ، بھسم ، پلچھنا ، من موہن ، سنگات ، اچرج ، سنگت ، جیو ، جگ ، نت ، ندان وغیرہ وہ الفاظ ہیں جو کربل کتھا کے علاوہ آبرو و ناجی کے دور کی شاعری میں بھی یکساں طور پر استعمال ہو رہے ہیں اور میر و سودا کے کلام میں بھی ملتے ہیں ۔ یہی صورت پنجابی الفاظ نال ، سٹ ، چنگا ، سار وغیرہ کے ساتھ ہے ۔ وہ گنتی جو آج گیارہ (۱۱) ، بارہ (۱۲) ، تیرہ (۱۳) کی صورت میں پنجابی میں ملتی ہے دکنی اور اس زمانے کی دلی اور اس کے گرد و نواح کی زبانوں میں بھی اسی طرح ملتی ہے ۔ دیوانِ ولی کے دہلی پہنچنے کے بعد جب اس کے اثرات پھیلے تو یہاں کے شعرا نے ولی کے زبان و بیان کو بھی قبول کیا ۔ ایہام گو شعرا کے زبان و بیان پر یہ اثرات بہت نمایاں ہیں لیکن جب ایہام گوئی کا زور ٹوٹا تو ''ردعمل کی تحریک'' کے زیر اثر شاہجہان آباد کی زبان نے دکنی زبان کے اثرات کی جگہ لے لی ۔ اس دور کی زبان کی خصوصیت یہ ہے کہ مختلف زبانوں کے حرف ، فعل اور الفاظ ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں جو آئندہ دور میں چھن کر صاف ہو جاتے ہیں ۔ واؤ عطف سے ہندی اور عربی و فارسی کو جوڑنے یا ہندی اور عربی

فارسی کے الفاظ کو علامت اضافت سے ملانے کا عمل اس دور میں دکن اور شمال میں یکساں طور پر ہو رہا ہے۔ فضلی کے ہاں بھی محبت و ڈر، غم و دوکھ، صاحبِ بھید، ارادۂ لڑائی ملتے ہیں۔ یہی صورت آبرو، ناجی اور میر و سودا کے ہاں بھی ملتی ہے۔ یہی صورت املا کے ساتھ ہے۔ اس دور میں زیر، زبر، پیش کے بجائے ''ی، الف، و'' کا استعمال کیا جاتا تھا۔ مثلاً پھر کو پھیر اور اتوار کو ایتوار لکھا جاتا تھا، اگی لاگی لکھا جاتا تھا، برائی بورائی لکھا جاتا تھا۔ یہ حرف اعراب کے بجائے استعمال ہوتے تھے۔ یہی صورت فضلی کے ہاں ملتی ہے۔ اسی طرح ''ھ'' کا استعمال بھی اس زمانے میں عام تھا جیسے فضلی کے ہاں سناھٹا، جھونٹھا آیا ہے اسی طرح آبرو و ناجی، سودا و میر کے ہاں ملتا ہے۔ یہی صورت ضمائر و افعال کے ساتھ ہے۔ فضلی کے ہاں ضمیر یا فعل یا فعل کی کوئی صورت ایسی نہیں ہے جو اس دور کی شاعری میں موجود نہ ہو۔ اسی طرح فارسی روزمرہ و محاورہ اور مرکب مصادر کے ترجمے، فضلی کی طرح، اس دور کی شاعری میں بھی عام ہیں۔ فارسی میں موصوف پہلے اور صفت بعد میں آتی ہے۔ فضلی نے اردو میں بھی اکثر یہی صورت باقی رکھی ہے۔ مثلاً قدموں مبارک بجائے مبارک قدموں۔ یہ صورت اس دور میں رائج تھی اور رستم علی بجنوری کی تصنیف ''قصہ و احوالِ روہیلہ'' میں بھی ملتی ہے۔ گنتی میں فضلی نے گیارنہ، بارنہ، تیرنہ کے ساتھ ساتھ ''سات سے زخم'' ''چار سے ملعونوں'' بھی لکھا ہے۔ یہاں 'سے' سو (۱۰۰) کے معنی میں آیا ہے۔ قصہ مہر افروز و دلبر میں بھی 'سے' سو (۱۰۰) کے معنی میں آیا ہے۔ مثلاً ''دو سے پریاں کہ سکھیں اس کی تھیں'' (ص ۲۸) یا ''باغباں نے کہا تین سے درم'' (ص ۲۷۵)۔ ''سے'' سو (۱۰۰) کے معنی میں کھڑی بولی کے علاقے سہارنپور، مظفر نگر اور انبالہ میں آج بھی اسی طرح بولا جاتا ہے۔ میر حسن کی مثنوی سحرالبیان میں بھی اسی طرح ملتا ہے: ع کہ اک دن دوشالے دیے سات سے

''کربل کتھا'' میں ''نہ'' کا استعمال طرح طرح سے ہوا ہے۔ چند صورتیں یہ ہیں:

''ایک دل نہ سو دل سے
(ص ۸۲)

''جیسے حال آنکھ اپنی مراد کوں نہ نہ پہنچے''
(ص ۸۳)

''اے یارو نہ جالیو کہ میں مرگ سے ڈرتا ہوں نہ نہ بلکہ پیش آرزومند مرگ کا تھا۔''
(ص ۸۳)

''شہزادوں نے عرض کی یا امیر کیوں زیادہ تناول نہ فرماتے ۔''
(ص ۸۴)
''یں چاہتا ہوں کہ جوں حکم حق تعالیٰ پہونچے آلودہ نہ رہوں ۔''
(ص ۸۴)
''اے عمر آج توں اپنے گھوڑے کوں پانی پلایا یا نہ'' (ص ۱۵۴)

کربل کتھا کی زبان میں کوئی ایسی الگ لسانی خصوصیت نہیں ہے جو اس دور کی زبان میں عام و مروج نہ ہو ۔ یہ ساری خصوصیات چونکہ اس دور کی شاعری میں ہم دکھا چکے ہیں اس لیے ہم نے کربل کتھا کا تفصیلی لسانی تجزیہ نہیں کیا ۔ وہ خصوصیات جو کربل کتھا کی زبان میں بتائی جاتی ہیں انھیں اس دور کی زبان میں دکھا کر ہم نے یہ ضرور واضح کر دیا ہے کہ یہ زبان نہ دکنی ہے ، نہ ہریانی بلکہ خالص اردو زبان ہے جس میں مختلف زبانوں کے الفاظ اور لہجے جذب ہونے سے پہلے الگ الگ نظر آ رہے ہیں ۔ یہاں دکنی ، پنجابی اور ہریانی بھی ویسے ہی آزادی سے گلے مل رہی ہیں جیسے برجی اور کھڑی ۔ فارسی عربی لہجے اور اسلوب بھی اردو لہجے اور اسلوب کے ساتھ نظر آ رہے ہیں اور یہ سب اثرات اردو جملے کی ساخت و مزاج پر اثر انداز ہوکر ایک ایسے بچے کو جنم دے رہے ہیں جس کی شکل و صورت میں سارے خاندانوں کی شباہتیں دیکھی جا سکتی ہیں ۔ کربل کتھا کی نثر کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو زبان شاعری سے نثر کی زبان تک پہنچ گئی ہے ۔ وہ ترقی کی ایک منزل طے کر چکی ہے اور اب مستقبل کے دروازے اس پر کھلے ہیں ، اسی لیے آئندہ پچاس سال میں زبان اتنی تیزی سے بدلی کہ ایک نسل اور دوسری نسل کے معیار زبان میں اتنا نمایاں فرق آ گیا کہ شاہ حاتم کو اپنے 'دیوان قدیم' کو جدید محاورۂ زبان کے مطابق بدلنا پڑا اور زبان کے اس نئے معیار کی اپنے ''دیوان زادہ'' کے دیباچے میں وضاحت کرنا پڑی ۔ کربل کتھا اردو نثر کے ارتقا کی ایک بنیادی کڑی اور اپنے دور کی نمائندہ زبان کی ممتاز تصنیف ہے جس نے اردو نثر کو مختصر عرصے میں ایک لمبی مسافت طے کرادی ۔

شاہ معین الدین حسین علی (م ۱۱۹۹ھ/۸۵-۱۷۸۴ع) نے اسی دور میں تصوف کے ایک فارسی رسالے ''جام جہاں نما'' کا اُردو نثر میں توضیحی ترجمہ ''فتوح المعین'' کے نام سے کیا ۔ معین الدین حسین علی قلندری شہودی چشتی، شاہ تراب گنج الاسرار کے بھتیجے اور اپنے وقت کے ایک ممتاز صوفی تھے ۔ ''فتوح المعین'' اُردو نثر میں ہے لیکن اس کا دیباچہ فارسی میں ہے جس میں

انھوں نے لکھا ہے کہ رجب المرجب ۱۱۷۴ھ کی چودھویں تاریخ کو (۲۰ فروری ۱۷۶۱ع) وہ درگاہ پنجہ مبارک حیدر آباد میں بیٹھے تھے کہ ان کے بیٹے نے کہا کہ ''کتاب جام جہاں نما کے الفاظ کا مطلب واضح طور پر سمجھ میں نہیں آتا اور اہلِ ہند کے اصطلاحات بھی معلوم نہیں ہوتے۔ امید ہے کہ ہندوستانی زبان میں ایک رسالہ مرتب فرمائیں۔''[۱۸] شاہ معین الدین نے بیٹے کی فرمایش پر ''جامِ جہاں نما'' کا ہندوستانی زبان (اُردو) میں آزاد ترجمہ کیا اور اس میں اُردو اصطلاحاتِ تصوف استعمال کیں جس سے اُردو نثر کی یہ صورت پیدا ہوئی:

''فکر کرو اللہ کی صفات میں اور فکر نا کرو اللہ کی ذات میں یعنی اے عزیز مرتبۂ احدیت کہ ذات الذات کا مرتبہ ہے وہاں دریافت کا فکر کرنا کفر ہے۔ آیۂ کلام اللہ ''ھداً للمتقین الذین یومنون بالغیب'' یعنی ہدایت کرتا ہے حق سبحانہ تعالیٰ اوس متقیوں کو کہ جو کوئی ایمان لائے ہیں غیب کے اوپر۔ اے عزیز احدیت کی بہوت اصطلاح ہیں۔ احدیت کے مرتبہ میں حمد اور نعت کے اشارات ازل الازال یعنی ابتدا کا ابتدا یعنی ابتدا کا مرتبہ وحدت ہے اور احدیت وحدیت سے بھی آگے ہے، لا تعین یعنی احدیت کے مرتبہ میں کچھ مقرر نہیں کیا جاتا ہے کہ احدیت . . . مقرر ہے۔ احدیت وہ ہے کہ تمام اشارات حسی اور عقلی اور وہمی سوں پاک ہے اور تمام اشارات وہاں نیست ہیں۔ وہ اپنی ذاتِ قدیم قدیم سوں قائم ہے اور احدیت ہے اور تمام اشارات صفاتی وہاں نیست ہوتے ہیں اور وہ نیستی و ہستی کے اشارات سوں پاک ذاتِ مطلق یعنی وہ ہستی اللہ کی جو ہستی کی قید سے بے قید ہے اور حمد و نعت کے مرتبہ اور صفات کے مرتبہ سے بے قید ہے۔ غیب الہویت یعنی ہویت وحدت ہے اور احدیت کے مرتبہ میں وحدت کم ہے۔ غیب الغیب یعنی غیب کا مرتبہ تو وحدت ہے اور غیب کا مرتبہ ہی احدیت کے مرتبہ میں غیب ہے یعنی اے عزیز اول سے اول کا مرتبہ احدیت ہے کہ اوسے ذاتِ الٰہی کہتے ہیں۔ اوس مرتبہ میں حق تعالیٰ کو اپنے ''میں پنے'' پر توجہ نہیں ہے اور اپنی کوئی صفات پر متوجہ نہیں۔ سو اوسے احدیت کہتے ہیں یعنی احد کہے تو ایک کا ایک یعنی ایک پنے کا مرتبہ وحدت ہے اور احدیت کے غیب میں یہ وحدت کا ایک پنا بھی کم ہے اس واسطے احدیت کو ایک ہی نہ کہا جائے یعنی اگر احد کو ایک بولے تو ایک پنے کا قید اور اشارت ہوئے اور احدیت

> اپنے مرتبہ میں بے قید ہے تو اوسے ایک ہی لہ کہا جائے کہ ایک پنے
> کا اشارت وحدت کی طرف بولنا درست ہے اور احدیت کو ایک ہے
> نا بولنا کہ قید ہوتا ہے اور احدیت تو بے قید ہے۔"۱۹

اس نثر میں سمجھانے کا انداز ہے۔ "اے عزیز" سے مخاطب کے ذہن میں موجود ہونے کا پتا چلتا ہے جس کا اثر نثر کے لہجے پر پڑا ہے۔ اس نثری رسالے میں چونکہ فلسفۂ تصوف کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے اس لیے صوفیانہ اصطلاحات کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔ "فتح المعین" کو پڑھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ لکھنے والے کو چونکہ اپنے موضوع پر قدرت ہے اس لیے مشکل بات کو کھول کر آسانی کے ساتھ بیان کرنے پر بھی قدرت حاصل ہے۔ "یعنی" کا استعمال کئی بار ہوا ہے لیکن یہ وضاحت کو اور واضح کرنے کی صورت ہے۔ جملے چھوٹے چھوٹے ہیں لیکن ان کی ساخت میں ایک باقاعدگی ہے۔ فارسی اسلوب کا اثر جملے کی ساخت پر نہیں ہے اور مبتدا و خبر، فاعل و فعل کا رشتہ براہِ راست قائم ہے۔ صفات و اسمائے صفات کا استعمال بھی کم ہے۔ عبارت میں نہ رنگینی ہے اور نہ حاشیہ آرائی۔ نثر لکھنے کا مقصد یہ ہے کہ اپنی بات اس طور پر کہہ دی جائے کہ دوسرا اسے سمجھ لے۔ اس نثر میں متانت اور گہری سنجیدگی موجود ہے۔ اس نثر میں، دکن میں لکھے جانے کے باوجود، دکنی اثرات نہیں ہیں اور جو بظاہر نظر آتے ہیں وہ شمال کی زبان میں بھی موجود ہیں۔ اس اعتبار سے "فتح المعین" اُردو نثر کا ایک قابلِ ذکر نمونہ ہے جس میں مشکل و دقیق موضوع کو آسان زبان میں بیان کرنے کی شعوری کوشش کی گئی ہے۔

اس دور میں قرآنِ پاک کی مختلف سورتوں کے ترجمے ہوئے اور ان کی تفسیریں بھی اُردو میں لکھی گئیں لیکن ان میں سب سے اہم شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی کی "پارۂ عم" کی اُردو تفسیر ہے۔ پارۂ عم قرآنِ پاک کا تیسواں پارہ ہے جو زیادہ تر چھوٹی چھوٹی سورتوں پر مشتمل ہے۔ یہ تفسیر، جیسا کہ شاہ مراد اللہ نے خاتمۂ کتاب میں لکھا ہے، "چوبیسویں تاریخ محرم مہینے کی جمعہ کے دن تمام ہو چکی۔ حضرت پیغمبر صاحب صلی اللہ علیہ و سلم کی ہجرت کے گیارہ سو برس کے اوپر چوراسی برس گزر چکے تھے، پچاسی شروع ہوا تھا۔"۲۰ یہ تفسیر "تفسیر مرادیہ" کے نام سے کلکتہ، بمبئی، کانپور، لاہور سے کئی بار چھپ چکی ہے۔ اس کا تاریخی نام "خدائی نعمت" ہے جس سے ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ع نکلتے ہیں۔ اکثر مطبوعہ نسخوں میں اس کا نام "خدا

کی نعمت'' لکھا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ تفسیر مرادیہ سے پہلے کوئی ایسی مفصل اُردو تفسیر نہیں لکھی گئی تھی اس لیے اسے قرآن مجید کی پہلی اُردو تفسیر کہنا چاہیے۔

''شاہ مراداللہ انصاری سنبھلی قادری نقشبندی حنفی''[۲۱] سنبھل ضلع مراد آباد کے محلے میاں سرائے کے رہنے والے تھے۔[۲۲] یہ وہی خاندان تھا جس کے ایک فرد امین الدولہ انصاری جہاندار شاہ، فرخ سیر اور محمد شاہ کے دور کے امیر تھے۔ شاہ مراد اللہ اپنے علم و فضل کی وجہ سے معاشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے اور اپنے وعظوں اور درس کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے۔ ''تفسیر مرادیہ'' (۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ع) شاہ رفیع الدین اور شاہ عبدالقادر کے تراجم قرآن و تفاسیر سے برسوں پہلے لکھی گئی جس میں روزمرہ کی عام زبان میں قرآن کے مطالب بیان کیے گئے ہیں۔ اس کے مخاطب عوام ہیں اسی لیے اس میں اس دور کی عام زبان محفوظ ہو گئی ہے۔ دیباچے میں شاہ مراد اللہ نے اس تفسیر کو لکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''لاکھوں کروڑوں مسلمان جو ہندی زبان بولتے ہیں عربی فارسی زبان سیں کچھ واقف نہیں ہیں'' اور اسی لیے:

> ''جن لوگوں نے متن قرآن پڑھا تھا . . . اون کو قرآن کی آیتوں کی تفسیر ہندی زبان میں معنی سناؤتا تھا۔ سننے والے مرد بیبیاں بہت اخلاص سے شوق سے سنتے تھے . . . اس حال میں بعضے اخلاص مندوں نے کہا جو ہم کو بھی قرآن کی آیتوں کی یہ تفسیر معلوم رہتی، سورتوں کے معنی یاد رہتے تو کیا خوب بات ہوتی . . . اوس وقت اللہ تعالیٰ نے اون کے سچے شوق اور اخلاص کی برکت سیں اس عاجز بندے خاکسار کے دل میں یہ بات ڈال دی جو اس ہندی تقریر کو وہی بات جو عربی فارسی تفسیروں کے بیان میں زبان سے نکلتی ہے اوس ہی تقریر کو کاغذ کے اوپر قلم بند کر، لکھ کر ان کو پڑھا دیجیے تو دین کے علوم کی باتیں اون کے اوپر خوب طرح سے معلوم ہو جاویں، یاد رہیں، کام آویں . . . اچھے عمل کرنے کا شوق بڑھ جاوے . . .''[۲۳]

شاہ مراد اللہ کو اس بات کا احساس تھا کہ جب تک قرآن کو سمجھانے کا کام عام مروجہ زبان میں نہیں ہوگا، دین کی ترقی اور فرد و معاشرہ کی فلاح ممکن نہیں۔ ان کا ارادہ تھا کہ پارۂ عم کی تفسیر لکھنے کے بعد وہ اور سیاروں کی

بھی تفسیر لکھیں - دیباچے میں لکھتے ہیں کہ :

''عربی کے پیچھے فارسی زبان والوں نے اپنے لوگوں کے واسطے ، جو فارسی زبان جانتے تھے ، ہزاروں کتابیں دین کے علم میں ، قرآن حدیث کی بہت تفسیریں شرحیں لکھ ڈالیں اور سب علم فارسی زبان میں لائے ڈالے - بے شمار کتابیں لکھ گئیں - کنہیں بزرگ نیں کسی عالم فاضل نیں ہندی زبان میں کوئی کتاب دین کے علم میں نہ لیکھی - قرآن مجید کی تفسیر پیغمبر صلی اللہ علیہ و سلم کی حدیث کی شرح نہ کریں - اللہ تعالٰی نے اپنے فضل کرم سیں اس عاجز بندے کے دل میں ڈالا ، توفیق بخشی - سورۂ فاتحہ اور عم کے سیپارے کی تفسیر اس ہندی زبان میں لکھنا شروع کیا - وہی پاک پروردگار اپنی مہربانی سیں اس بیان کو صاف عبارت میں تمامی کو پہچائے دینے والا ہے ، قبولیت بخشنے والا ہے - اور دل میں یہ نیت ہے جو اس تفسیر سے اس سیپارے کی فراغت کر چکے اس کے پیچھے فرصت فراغت پاوے اور وہ پاک پروردگار توفیق بخشے تو اور سیپاروں کی بھی تفسیر لکھے اور وقت پاوے ، اللہ تعالٰی چاہے تو حضرت رسول اللہ صلی اللہ علیہ و آلہ و سلم کی حدیثوں کی بھی اس زمانے میں شرح لکھے - ''۲۴

ان اقتباسات سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاہ مراد اللہ کا مقصد علم دین کو ''صاف عبارت'' میں لکھ کر عام آدمی تک پہچانا تھا - اسی لیے انھوں نے وہ زبان استعمال کی ہے جو ان کے چاروں طرف بولی جا رہی تھی - یہ وہی زبان ہے جو سوائے چند الفاظ اور ان کے مخصوص تلفظ و املا کے آج بھی گلی کوچوں اور بازاروں میں بولی جاتی ہے اور اسی وجہ سے یہ تفسیر اتنی مقبول ہوئی کہ برعظیم کے مختلف شہروں سے کئی بار شائع ہوئی - ''تفسیرِ مرادیہ'' پڑھ کر اس دور کی عام زبان کے خد و خال ، اس کی ساخت اور اس کے کئی لہجے سامنے آتے ہیں - اس کتاب میں اُردو کے جتنے الفاظ استعمال میں آئے ہیں اتنی تعداد میں اس سے پہلے شمال کی کسی اور تصنف میں استعمال نہیں ہوئے - ''تفسیرِ مرادیہ'' میں انداز خطیبانہ ہے - معلوم ہوتا ہے کہ ایک شخص عقیدت مندوں کے درمیان بیٹھا ان سے خطاب کر رہا ہے اور اپنی بات اور علمِ دین کے نکات ان کی زبان میں صفائی کے ساتھ بیان کر رہا ہے - اسی لیے صفائی ، سلاست اور روانی ''تفسیرِ مرادیہ'' کے اسلوبِ نثر کی بنیادی خصوصیت ہے - اس کی نثر میں تقریر کا لہجہ و انداز ہے اور اسی لیے اس کے طویل جملے بھی مربوط و مسلسل

ہیں - یہاں طویل جملوں کی ساخت پر فارسی اسلوب کا اثر نہیں ہے ، بلکہ طویل جملے میں بھی سننے یا پڑھنے والے کو ، فاعل اور فعل کے فاصلے کے باوجود ، تسلسل و ربط کا احساس رہتا ہے - اس میں نہ عربی فارسی کے مشکل الفاظ و تراکیب ہیں اور نہ استعارات سے پیدا ہونے والی شاعرانہ رنگینی ہے - یہ ایک ایسی نثر ہے جس کا مقصد یہ ہے کہ اپنی بات سننے والے تک دل نشیں انداز میں پہنچا دی جائے - یہی وجہ ہے کہ اس کا اسلوب اُردو نثر کا فطری ، بنیادی اسلوب ہے - اس اسلوب میں واعظ کا لہجہ ، علم کا وقار اور مقصد کی گرمی شامل ہے - اسی لیے شاہ مراد اللہ اپنی بات کو طرح طرح سے مختلف لفظوں میں دہرا کر بیان کرتے ہیں تاکہ اثر و وضاحت کے ساتھ بات دوسروں تک پہنچ جائے - یہ اسلوبِ بیان یکساں طور پر ساری کتاب میں ملتا ہے - یہ چند مثالیں دیکھیے :

"تب حکم فرمایا کہ تم خلق کو ہدایت کرو ، گمراہوں کو راہ بتاؤ ، جاہلوں کو عالم کرو اور ناخبرداروں کو خبردار کرو ، غافلوں کو ہوشیار کرو ، سوتوں کو جگاؤ ، الدھوں کو سیدھی راہ بتاؤ -" (دیباچہ : ص ۴)ف

"اسی طرح سے وے احمق نادان سب اپنی اپنی نادانی کے سبب ایسی ایسی باتیں آپس میں کہتے تھے ، اختلاف کرتے تھے ، کچھ کا کچھ بکتے تھے -" (ص ۸)ف

"اس واسطے اللہ تعالیٰ نے جوڑا جوڑا طرح بہ طرح خوب صورت بد صورت قوی ضعیف زورآور ناتواں بھاری ہلکے موٹے دبلے غنی فقیر پیدا کیے بنائے -" (ص ۱۰)ف

اس تصنیف میں سمجھانے کا عمل چونکہ لکھنے والے کے پیشِ نظر ہے اسی لیے اس میں بات چیت کا لہجہ بہت واضح ہے - اس میں عبارت آرائی نہیں ہے لیکن ایسی دلکشی ضرور ہے کہ پڑھنے یا سننے والا اسے دلچسپی سے سن یا پڑھ سکے - بات کو تفصیل سے کھول کر بیان کرنے کا عمل اس اسلوب کا حصہ ہے - یہ اسلوب آج بھی خطیبوں ، مبلغوں اور واعظوں کی تقریروں اور تحریروں

ف - دیباچے کے اقتباسات "تفسیرِ مرادیہ" مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور سے دیے گئے ہیں اور باقی اقتباسات تفسیرِ مرادیہ ، مطبوعہ مطبع مہانندی کلکتہ ۱۲۶۶ھ/۱۸۴۹ء سے دیے گئے ہیں -

میں نظر آتا ہے ۔ اس میں روزمرہ کی وہ زبان استعمال ہوئی ہے جو گلی کوچوں میں بولی جاتی تھی اور جو اس سے پہلے اس طور پر استعمال میں نہیں آئی تھی ۔ اسی زندہ زبان نے دو سو سال سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے باوجود اس تفسیر کو نہ صرف زندہ رکھا ہے بلکہ اُردو نثر کی تاریخ کا حصہ بنا دیا ہے ۔

''تفسیرِ مرادیہ'' چونکہ قرآن کے تیسویں پارے کی تفسیر ہے ، جو چھوٹی چھوٹی سورتوں پر مشتمل ہے اور جن کے موضوعات میں حد درجہ تنوع ہے ، اس لیے اس کے اسلوب میں بھی تنوع پیدا ہو گیا ہے ۔ شاہ مراد اللہ نے کہیں روایت بیان کی ہے ، کہیں کسی پیغمبر کی داستان سنائی ہے ، کہیں دوزخ جنت کا بیان ہے ، کہیں ابابیل اور ہاتھیوں کی فوج کا ذکر ہے ، کہیں زمانے کا ، کہیں لوح و قلم کا ، کہیں علم کا اور کہیں اچھے برے اعمال کا ذکر ہے ۔ اسی لیے ''تفسیرِ مرادیہ'' میں اظہارِ بیان کی اکتا دینے والی یکسالیت پیدا نہیں ہوتی اور اندازِ بیان موضوع کی مناسبت سے بدل کر تنوع کا اثر پیدا کرتا ہے ۔ موضوع کی مناسبت سے پیدا ہونے والے اس تنوع کو محسوس کرنے کے لیے یہ دو اقتباسات پڑھیے :

''ان وقتوں میں یمن کے ملک میں وہ بادشاہ ، جس کا زولواس نام تھا ، بادشاہی کرتا تھا ۔ اس کا ایک وزیر تھا ، کاہن تھا ، ساحر جادوگر تھا ۔ جادو کے بہت طرح طرح کے عمل جانتا تھا ۔ اس بادشاہ کے ملک کا کاروبار اسی کے ہاتھ میں تھا ۔ بادشاہ بغیر اس کے حکم کے کچھ کر نہ سکتا تھا ۔ سب لوگ اسی کے تابع تھے ۔ اس کا حکم تمام ملک میں اس کے جاری تھا ۔ جب وہ بوڑھا ہوا ایک دن بادشاہ سے کہا میں بوڑھا ہوا ہوں ۔ ضعیفی سستی میرے حواس میں ، قوتوں میں بہت آئی ہے ۔ دیکھنے میں ، سننے میں تفاوت ہوا ہے ۔ صلاح مصلحت یہ ہے جو اپنے لوگوں میں سے ایک کوئی آدمی تجویز کر کر میرے حوالے کرو ۔ جوان ہووے ، اصل ہووے ، عقل فہم خوب رکھتا ہووے . . . ''
(ص ۱۳۱)

اسے پڑھ کر اب یہ اقتباس پڑھیے جس میں دوزخ کا بیان ہے :

''دوزخ کو ہزار برس عذاب کے فرشتوں نے دہکایا ۔ تمام سرخ ہو گئی ۔ پھر ہزار برس دہکایا جلایا ، زرد ہو گئی ۔ پھر ہزار برس میں دھونکایا دہکایا ، سیاہ کالی ہو گئی ۔ پھر ہمیشہ دہکاتے ہیں ۔ رات دن کالی ہوتی

جاتی ہے - ایسی بلا آگ میں پڑیں گے ، جلیں گے ، گلیں گے -''

(ص ۱۶۴)

ان دونوں اقتباسات میں بنیادی اسلوب ایک ہے لیکن موضوع کی مناسبت سے طرزِ ادا کی سطح پر لہجے میں ایک ایسی تبدیلی آ جاتی ہے کہ پہلے میں افسانوی رنگ در آتا ہے اور دوسرے میں دوزخ کی ڈراؤنی تصویر خوف کا اثر پیدا کر دیتی ہے اور نثر نگار کا مقصد پورا ہو جاتا ہے - یہی تنوع اس تفسیر کی نثر کو اہم بنا دیتا ہے - اس رنگ کی سادہ نثر اب تک نہیں لکھی گئی تھی جس میں صفائیِ بیان کے ساتھ خطیبانہ چاشنی موجود ہے - اس میں سجانے بنانے سنوارنے کا کوئی مصنوعی عمل نہیں ہے - نہ استعارے ہیں ، نہ قافیہ و وزن کا التزام ہے لیکن اس کے باوجود اس میں اثر انگیزی موجود ہے - یہاں اسلوب پر نہیں بلکہ بات اور مقصد پر زور ہے ، جو نثر کا جدید تصور ہے - اس نثر میں بہتے دریا کی سی روانی بھی ہے - جملے مختصر بھی ہیں اور طویل بھی لیکن طویل جملے میں بھی ، فعل تک پہنچ کر فاعل کو تلاش نہیں کرنا پڑتا بلکہ طویل جملہ جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے مفہوم کو ساتھ لے کر بڑھتا ہے - یہاں جملہ اس لیے طویل ہے کہ بات کو ایک سانس میں پھیلا کر بیان کیا جا رہا ہے تاکہ وہ پوری طرح دل نشیں ہو جائے - پوری کتاب کا موضوع مذہبی ہے لیکن اس میں فارسی و عربی کے وہی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو عام فہم ہیں - فارسی تراکیب کا استعمال بھی بہت کم ہے - اضافت کا استعمال بھی خال خال ہے - اسی لیے ''تفسیرِ مرادیہ'' اس دور میں خالص اُردو نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ ہے - شاہ مراد اللہ کے ذہن میں نثر کے وہی اصول ہیں جنھیں آئندہ دور میں سرسید نے اپنایا - شاہ مراد اللہ اسی اسلوب کے پیش رو ہیں - یہ بات ذہن نشیں رہے کہ فورٹ ولیم کالج کی پیدائش میں ابھی پندرہ سال کا عرصہ باقی ہے -

شاہ مراد اللہ کے ہاں سیں (سے) نیں (نے) کنہیں (کسی) وے (وہ) استعمال ہوئے ہیں - مصادر میں آونا ، جاونا ، پاونا ، سمجھاونا ، فرماونا ، سناؤنا اور ان کی مختلف صورتیں استعمال ہوئی ہیں - کہیں علامت فاعل ''نے'' ترک کر دیا گیا ہے کہیں صحیح طور پر استعمال کیا گیا ہے - اسی طرح پھتر (پتھر) اندھیاری (اندھیری) بدبوئی (بدبو) خوشبوئی (خوشبو) کمل (کمبل) دہیز (جہیز) پیچھان (پہچان) بخیلی (بخل) پالنے ہارا ، روزی دینے ہارا وغیرہ استعمال کیے ہیں - یہ سب الفاظ اس دور کی عام زبان کا حصہ تھے اور ان کی مثالیں ہم آبرو ، میر ، سودا ، قائم کے مطالعے میں دیکھ آئے ہیں - شاہ مراد اللہ کی زبان اور اس دور

کی زبان میں کوئی فرق نہیں ہے ۔ شاہ مراد اللہ نے محمد تقی میر کی طرح الفاظ اسی طرح استعمال کیے ہیں جس طرح وہ بولے جاتے تھے ۔ مثلاً :

"حضرت ہود نے مومنوں کو لے کر ایک طرف جُدی جگہ میں لے گئے اور سب کو ایک جگہ بیٹھال کر تمام کے گردا گرد آس پاس ایک خط کر دیا ۔" (ص ۱۷۵)

اس میں جُدی ، بیٹھال کر ، گردا گرد ، خط کر دیا وہ الفاظ ہیں جو عام زبان میں استعمال ہوتے تھے اور آج بھی ہوتے ہیں ۔ بیٹھال دو ، لٹال دو آج بھی ہم بولتے ہیں اور لکھتے وقت بٹھا دو ، لٹا دو ، لکھتے ہیں ۔ ایک جگہ شاہ مراد اللہ نے "گاڑی گئی لڑکی" ، بجائے "گاڑی ہوئی لڑکی" ، استعمال کیا ہے ۔ "گئی" کا اس طور پر استعمال گزشتہ پندرہ سال سے اُردو نثر میں بڑھتا جا رہا ہے اور اکثر اخباروں ، رسالوں میں "اس موقع پر لی گئی تصویر" یا "بنائی گئی فلم" یا "مندرجہ بالا کاغذات درج کی گئی ہدایات کے مطابق روانہ نہ کرنے کی صورت میں : . ." قسم کے جملے نظر آتے ہیں ۔ شاہ مراد اللہ کے اس استعمال سے معلوم ہوا کہ "گئی" کا یہ استعمال اس زمانے کی عام زبان کا حصہ تھا ۔

شاہ محمد رفیع الدین (۱۱۶۳ — ۱۲۳۳ھ/۱۷۵۰ — ۱۸۱۸ع)[۲۵] جن کا پورا نام رفیع الدین عبدالوہاب[۲۶] تھا ، شاہ ولی اللہ کے چار بیٹوں میں سے تیسرے بیٹے تھے اور شاہ عبدالعزیز (م ۷ شوال ۱۲۳۹ھ/۹ جون ۱۸۲۴ع) اور شاہ عبدالقادر کی طرح ان جید علما میں شمار ہوتے تھے جنھوں نے نہ صرف اپنے والد کا نام روشن کیا بلکہ ان کی دینی تحریک اور علمی روایت کو بھی آگے بڑھایا ۔ شاہ رفیع الدین دہلی میں پیدا ہوئے ۔ یہیں پلے بڑھے ۔ تحصیلِ علوم اپنے والد شاہ ولی اللہ سے اور تکمیل اپنے بڑے بھائی شاہ عبدالعزیز سے کی ۔ جب کبر سنی اور ضعفِ مزاج کی وجہ سے شاہ عبدالعزیز درس و تدریس کا سلسلہ جاری نہ رکھ سکے تو ان کا درس بھی شاہ رفیع الدین دینے لگے ۔ انھیں منقولات و معقولات دونوں پر یکساں قدرت حاصل تھی اور ریاضیات میں تو انھیں موجد کا درجہ حاصل تھا ۔[۲۷] سرسید نے لکھا ہے کہ "ہر فن کے ساتھ اس طرح کی مناسبت تھی کہ ایک وقت میں فنونِ متباینہ اور علومِ مختلفہ درس فرماتے تھے ۔ جب ایک کی تعلیم سے دوسرے کی تعلیم کی طرف متوجہ ہوتے حضارِ خدمت کو یہ معلوم ہوتا تھا کہ گویا اسی فن میں جامہ یکتائی ان کے قامتِ استعداد پر قطع ہوا ہے ۔"[۲۸] عربی و فارسی پر پورا عبور حاصل تھا ۔ عربی میں کئی قصائد کے علاوہ اُردو ، عربی و فارسی میں کم و بیش بیس کتابیں ان سے یادگار ہیں ۔ علم اور تقویٰ دونوں کے اعتبار

سے ان کا درجہ بلند ہے ۔ پاک باطن ، آزاد طبع اور صاف گو انسان تھے ۔۲۹
برِعظیم میں ان کی عام شہرت استاد ، عالم اور مصنف کی حیثیت سے آج تک
ہماری تہذیبی تاریخ کا حصہ ہے ۔ اُردو زبان و ادب کی تاریخ میں ان کی اصل
شہرت قرآنِ پاک کے اس پہلے اُردو ترجمے کی وجہ سے ہے جو انھوں نے اس
صدی کے آخر میں کیا ۔ ترجمۂ قرآن کے علاوہ اُردو میں ان کی ایک اور تصنیف
"تفسیرِ رفیعی" ہے لیکن اُردو ترجمہ و تفسیر انھوں نے اپنے قلم سے نہیں بلکہ
بول کر لکھوائے ۔ ان کے ایک شاگرد سید نجف علی خاں نے قرآنِ مجید
تحت لفظی ان سے پڑھا ۔ جو کچھ شاہ رفیع الدین پڑھاتے رہے وہ لکھتے رہے اور
جب مکمل ہو گیا تو اصلاح کے لیے پیش کر دیا ۔ یہی صورت "تفسیرِ رفیعی"
کے ساتھ ہوئی جس کی تفصیل نجف علی خاں کے بیٹے میر عبدالرزاق نے
"تفسیرِ رفیعی" کے دیباچے میں ان الفاظ میں دی ہے :

"کہتا ہے خاکسار میر عبدالرزاق بن سید نجف علی خاں المعروف بہ
فوجدار خاں غفراللہ لہ ، ولوالدیہ کہ والد بزرگوار میرے نے بخدمت
جناب عالم با عمل و فاضلِ بے بدل ، واقفِ علوم معقول و منقول
خلاصۂ علمائے متاخرین مولوی رفیع الدین رحمۃ اللہ علیہ کی عرض کیا
تھا کہ میں چاہتا ہوں کہ ترجمہ کلام اللہ تحتِ لفظی آپ سے پڑھ کر
زبان اردو میں لکھوں ۔ پھر اوس کو آپ ملاحظہ فرما کر اصلاح دے
کر درست فرما دیا کریں ۔ چنانچہ آپ نے قبول فرمایا اور تمام کلام اللہ
اسی طرح سے مرتب ہوا اور رواج پایا ہے ۔ اوسی صورت سے تفسیر
سورۂ بقر کی بطور فائدوں کے تمام و کمال مفصل و مشرح لکھی تھی اور
موسوم بہ "تفسیر رفیعی" کیا ، اس واسطے کہ نام مبارک اون کا بھی
رفیع الدین ہے ۔"۳۰

"تفسیرِ رفیعی" شاہ رفیع الدین کی وہ اُردو تفسیر ہے جس کا ذکر بہت
کم ہوا ہے ۔ اس میں سورۂ بقر کی تفسیر بول چال کی عام زبان میں لکھی گئی
ہے ۔ اس کا طرزِ بیان خطیبانہ ہے ۔ شاہ رفیع الدین نے ساری تفسیر میں یہ انداز
ختیار کیا ہے کہ پہلے ایک آیت کا ترجمہ دیتے ہیں جو لفظی کے بجائے وضاحتی
ہوتا ہے اور پھر اس آیت کے مطالب و معانی کی تشریح کرتے ہیں ۔ مثلاً :

ترجمہ : "جس نے کیا واسطے تمھارے زمین کو بچھونا اور آسمان کو
چھت اور اتارا آسمان سے پانی ۔ پس نکالا ساتھ اس کے پھلوں سے
رزق واسطے تمھارے ۔ پس مت مقرر کرو واسطے اللہ کے شریک

اور تم جانتے ہو ۔''

تفسیر : جن لوگوں پر خطاب تھا تین طرح کے تھے ۔ ظاہر اور باطن سے ماننے والے وہ مومن تھے اور ظاہر و باطن سے انکار کرنے والے وہ کافر تھے اور ظاہر سے اقرار کرنے والے اور باطن سے انکار کرنے والے وہ منافق تھے ۔ جب تینوں کا احوال بیان کیا سب لوگوں کو حکم کیا میری بندگی کرو اور میرے کلام میں شک نہ لاؤ اور جو یہ نہ کرو گے تو آگ کا عذاب کروں گا اور جو مانو گے تو بہشت دوں گا ۔ کہتے ہیں کہ ایک دوسرے کا جو حکم مانتا ہے تین واسطے ہوتا ہے ۔ یا واسطے پہلے احسان کے یا واسطے سکونت کے یا واسطے معاش کے ۔ اوسی کے عمل میں حق تعالیٰ نے بتلا دیا کہ تینوں کام تم کو مجھ سے ہیں ۔''۳۱

شاہ رفیع الدین کی نثر اور اس کے طرزِ بیان میں زور ہے ۔ وہ اپنی بات ، شاہ مراد اللہ کے برخلاف ، اختصار کے ساتھ بیان کرنے پر قادر ہیں ۔ ان کی نثر میں بھی عبارت آرائی اور رنگینی نہیں ہے ۔ دونوں کے اسالیب سادہ ، رواں ، عام بول چال کی زبان میں اور خطیبانہ ہیں لیکن شاہ رفیع الدین کے اظہارِ بیان کی ذہنی سطح شاہ مراد اللہ سے بلند ہے ۔ ان دونوں تفسیروں کو پڑھ کر دو ذہنوں کے علم اور اندازِ فکر کا فرق سامنے آتا ہے اور اسی سے ان دونوں کے اسالیب کا فرق پیدا ہوتا ہے ۔ شاہ مراد اللہ کے بیان میں گہرائی نہیں ہے ۔ شاہ رفیع الدین کے ہاں سادگی اور روزمرہ کی زبان کے استعمال کے باوجود تہ داری اور معنویت ہے ۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے اوپر کے اقتباس سے ایک مختلف اقتباس دیکھیے :

''حق تعالیٰ نے حضرت آدم کو مکے کے پاس نعمان ایک میدان ہے اوس میں پیدا کیا اور کئی دن زمین پر رکھا اور رزق بہشت سے بھیجا ۔ یہ ہر جانوروں میں جوڑی دیکھتے تھے اور آپ تنہائی سے گھبراتے تھے ۔ ایک بار جو سوئے ، دیکھا کہ ایک عورت میری قسم کی میرے پاس بیٹھی ہے ۔ بہت خوش ہوئے ۔ جب آنکھ کھلی کچھ نہ پایا ۔ وحشت ان کو زیادہ ہوئی ۔ حق تعالیٰ نے جبرئیل کو بھیجا اور اونھوں نے اون کی بائیں پسلی کے نیچے چاک کیا اور اوس میں سے حضرت حواؑ کو ، کہ حق تعالیٰ کی قدرت سے پیدا ہو گئی تھیں ، نکال کر اون کے پاس بٹھا دیا اور حق تعالیٰ نے حضرت حوا کا نکاح حضرت آدم سے باندھ دیا ۔ پھر فرشتوں کو حکم کیا کہ ایک تخت پر دونوں کو بٹھا

کر بہشت میں جا اوتاریں - جب بہشت میں گئے، حق تعالیٰ نے مالک بہشت کا کیا تاکہ وہاں کے سے کارخانے دیکھ کر ویسے ہی زمین میں بناویں اور ویسی خوبی کی نعمتیں کھانے میں اور پہننے میں تیار کریں اور کتنی مدت غذا بے فضلہ اور بے محنت کھا کر قوت پکڑیں - لیکن جب اون کو بول اور براز کی حاجت نہ تھی، ان اعضا کی کچھ خبر نہ تھی لیکن آزمائش کے واسطے ایک درخت کے کھانے سے منع کر دیا اور حکمت رکھی کہ یہ زمین میں گنہ گار ہو کر اوتریں تو بندگی میں اور ڈر میں رہیں، نہ یہ کہ بسبب عزت خلافت کے دعوا خدائی کا کریں -"۳۲

شاہ رفیع الدین کی نثر میں بھی حسبِ ضرورت چھوٹے اور بڑے جملے ساتھ ساتھ آئے ہیں لیکن ان میں خطیبانہ انداز کے باوجود وہ تکرارِ بیان نہیں ہے جو شاہ مراد اللہ کی نثر میں ملتی ہے - فارسی عربی کے وہ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو عام زبان کا حصہ بن چکے ہیں - اس نثر میں فاعل مفعول فعل کی ترتیب میں زیادہ باقاعدگی ہے - شاہ مراد اللہ کے ہاں زبان کی عوامی سطح ؛ عوامی لہجہ اور عوامی تلفّظ موجود ہے - شاہ رفیع الدین کے ہاں، عام الفاظ اور سادگی کے باوجود، ایک ایسی سطح ہے جو عوام و خواص دونوں کے ہاں یکساں ہے، اسی لیے شاہ رفیع الدین کے بیان میں زیادہ رچاوٹ ہے - اسلوبِ بیان کا یہ وہی ڈھنگ ہے جو آج تک خطیبوں کے ہاں اسی انداز میں مروج ہے - شاہ رفیع الدین کی نثر میں محاورے بھی ہیں اور روزمرہ بھی - وضاحت کے لیے وہ تشبیہیں بھی استعمال کرتے ہیں - ایسے الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں جنھیں عوام بولتے تھے لیکن اظہار کی متانت اور فکر کی رچاوٹ کی وجہ سے ان الفاظ میں عامیانہ پن باقی نہیں رہتا - شاہ رفیع الدین نے قرآن کے گہرے مطالب کو عام بول چال کی زبان میں بیان کرکے اُردو نثر کو نہ صرف وقار بخشا بلکہ مذہبی و علمی افکار کو بیان کرنے کی روایت کو بھی آگے بڑھایا، لیکن ان کے ترجمۂ قرآن کی نوعیت اس سے مختلف ہے - اس ترجمے کی ماہیت کو شاہ عبدالقادر کے ترجمے کے ساتھ ہی بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے -

شاہ رفیع الدین : **شاہ عبدالقادر** سے عمر میں پانچ سال بڑے تھے اس لیے قیاس کیا جاتا ہے کہ قرآن مجید کا ترجمہ پہلے شاہ رفیع الدین نے کیا ہوگا - ایک دلیل اس سلسلے میں یہ بھی دی جاتی ہے کہ شاہ رفیع الدین نے اپنے ترجمۂ قرآن کے دیباچے میں اپنے والد کے فارسی ترجمۂ قرآن کا ذکر تو کیا ہے لیکن شاہ

عبدالقادر کے ترجمے کا ذکر نہیں کیا ۔ اگر شاہ عبدالقادر کا ترجمہ ان سے پہلے ہو چکا ہوتا تو شاہ رفیع الدین اس کا ذکر اپنے دیباچے میں ضرور کرتے ۔ لیکن یہی صورت شاہ عبدالقادر کے ہاں بھی ملتی ہے ۔ انھوں نے اپنے ترجمۂ قرآن کے دیباچے میں شاہ ولی اللہ کے فارسی ترجمے کا تو ذکر کیا ہے لیکن کہیں شاہ رفیع الدین کے ترجمے کا ذکر نہیں کیا ۔ البتہ اس عبارت سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاہ رفیع الدین کے تحت لفظی ترجمے کو دیکھ کر انھیں خیال آیا کہ اس سے معنی و مفہوم واضح نہیں ہوتے اس لیے ایسا ترجمہ کرنا چاہیے جس سے معنیِ قرآن آسان ہو جائیں ۔

''اب کئی باتیں معلوم رکھیے ۔ اول یہ کہ اس جگہ ترجمہ لفظ بلفظ ضرور نہیں کیونکہ ترکیب ہندی عربی سے بہت بعید ہے ۔ اگر بعینہ وہ ترکیب رہے تو معنی مفہوم نہ ہوں ۔ دوسرے یہ کہ اس میں زبانِ ریختہ نہیں بولی بلکہ ہندی متعارف ، تا عوام کو بے تکلیف دریافت ہو[۳۳] ۔''

شاہ رفیع الدین کا ترجمہ چونکہ لفظ بہ لفظ ہے اور اس سے معنی و مفہوم واضح نہیں ہوتے اس لیے شاہ عبدالقادر نے ، بڑے بھائی شاہ رفیع الدین کا نام لیے بغیر ، اسی ترجمے کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاہ رفیع الدین کا ترجمہ شاہ عبدالقادر کے ترجمے سے مقدم ہے اور چونکہ شاہ عبدالقادر کا ترجمہ ۱۲۰۵ھ/۹۱ - ۱۷۹۰ع میں مکمل ہوا اس لیے شاہ رفیع الدین کا ترجمہ اس سے چند سال پہلے ۱۲۰۰ھ/۱۷۸۵ع یا اس سے کچھ پہلے مکمل ہوا ہوگا ۔

شاہ رفیع الدین کا ترجمہ ، جسے انھوں نے سید نجف علی خاں کو لکھوایا تھا ، لفظی ترجمہ ہے جس میں متنِ قرآن کی انتہائی پابندی کی گئی ہے ۔ شاہ رفیع الدین نے ہر لفظ کے نیچے اُردو کا مناسب ترین لفظ لکھ دیا ہے اور وضاحت کے لیے الفاظ بڑھانے یا ترجمے کو با محاورہ بنانے کی بالکل کوشش نہیں کی ۔ وہ قرآن کے متن سے ذرہ بھر ادھر سے اُدھر نہیں ہوئے اسی لیے اس ترجمے میں مربوط جملوں کی تلاش بے معنی ہے ۔ عربی میں پہلے مضاف آتا ہے اور پھر مضاف الیہ ۔ اردو ترجمے میں بھی اسی صورت کو برقرار رکھا گیا ہے ۔ اسی طرح عربی میں فعل ، فاعل اور مفعول سے پہلے آتا ہے ۔ شاہ رفیع الدین نے ترجمے میں یہی صورت باقی رکھی ہے لیکن اس التزام کے باوجود سارے ترجمے میں کوئی لفظ مشکل سے ایسا ملے گا جو عام فہم نہ ہو ۔ سر سید نے شاہ رفیع الدین و شاہ عبدالقادر کے ترجموں کے بارے میں لکھا ہے کہ ''مولوی عبدالقادر صاحب کا اُردو ترجمہ

کلام اللہ کا اُردو لغات کے لیے ایک بڑی سند ہے اور مولوی رفیع الدین صاحب کا ترجمہ تراکیب نحوی کے لیے ایک بہت بڑی دستاویز ہے۔'' ۳۴ رفیع الدین صاحب کے ترجمے کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو زبان میں قرآن مجید کا پہلا ترجمہ ہے۔ اس ترجمے نے بند دروازے کھول کر قرآن کے اُردو ترجمے کی ایسی روایت قائم کی کہ یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ لفظی ترجمہ ہونے کے باوجود یہ وہ ترجمہ ہے جو قرآن کی روح، اس کے مزاج کے مطابق اور قریب ترین ہے۔ شاہ عبدالقادر کا ترجمۂ قرآن اس سلسلے کی دوسری کڑی ہے۔

شاہ عبدالقادر (۱۱۶۷ھ —— ۱۲۳۰ھ/۱۷۵۳ع —— ۱۸۱۴ع)۳۵ شاہ ولی اللہ کے چوتھے بیٹے اور شاہ عبدالعزیز اور شاہ رفیع الدین کے چھوٹے بھائی اور اپنے وقت کے جیّد عالم اور متقی و پرہیزگار انسان تھے۔ ابتدائی تعلیم اپنے والد سے اور تکمیل شاہ عبدالعزیز سے کی۔ اکبری مسجد میں قرآن، حدیث اور فقہ کا درس دیتے تھے اور اسی مسجد کے ایک حجرے میں رہتے تھے۔ درس و تدریس کے بعد بیشتر وقت عبادت یا مطالعہ میں صرف کرتے تھے، اسی لیے تصنیف و تالیف کی طرف زیادہ توجہ نہیں تھی۔ سر سید نے لکھا ہے کہ ''آپ کے علم و فضل کا بیان کرنا ایسا ہے کہ کوئی آفتاب کی تعریف فروغ اور فلک کی مدح بلندی کے ساتھ کرے۔''۳۶ ان کے شاگردوں میں بڑے نامور علماء پیدا ہوئے۔ مولانا فضل حق خیرآبادی اور سید احمد شہید بریلوی انھی کے نامور شاگرد تھے۔ ان کا علم و فضل ہماری تہذیبی تاریخ کا حصہ ہے لیکن آج ان کی اصل شہرت اُردو ترجمۂ قرآن اور اس کی مختصر تفسیر کی وجہ سے ہے۔ شاہ عبدالقادر کا ترجمہ، جس کا تاریخی نام ''موضح قرآن'' ہے، ۱۲۰۵ھ/۹۱-۱۷۹۰ع میں مکمل ہوا۔ انھوں نے موضحِ قرآن کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''اس کتاب کا نام موضحِ قرآن ہے اور یہی اس کی صفت ہے اور یہی اس کی تاریخ ہے۔''۳۷ اس ترجمے میں انھوں نے ان امور کو پیش نظر رکھا ہے:

(۱) ''ترجمہ لفظ بلفظ ضروری نہیں کیونکہ ترکیبِ ہندی ترکیبِ عربی سے بہت بعید ہے۔ اگر بعینہ وہ ترکیب رہے تو معنی مفہوم نہ ہوں۔''

(۲) ''اس میں زیادہ ریختہ نہیں بولی بلکہ ہندی متعارف، تا عوام کو بے تکلیف دریافت ہو۔''

اور یہ بھی بتایا کہ:

(الف) ''ہرچند ہندوستانیوں کو معنی قرآن اس سے آسان ہوئے لیکن اب بھی اِستاد سے سند کرنا لازم ہے۔''

(ب) "اول فقط ترجمہ قرآن ہوا تھا ، بعد اس کے لوگوں نے خواہش کی تو بعضے فواید زاید بھی متعلق تفسیر داخل کیے ۔ اوس فایدہ کے امتیاز کو حرف ف نشان رکھا ۔"

شاہ عبدالقادر کا ترجمہ اسی لیے لفظی نہیں بلکہ وضاحتی ہے ۔ اس کے جملے کی ساخت پر ، شاہ رفیع الدین کے ترجمے کے برخلاف ، اُردو جملے کا مزاج حاوی ہے ۔ اس میں روزمرہ و محاورہ کا بھی خیال رکھا گیا ہے اور ساتھ ساتھ عربی لفظ کے لیے منتخب و موزوں اُردو لفظ استعمال کرنے کا التزام کیا ہے ؛ مثلاً ضیا کے لیے چمک ، نور کے لیے اجالا ، حور کے لیے گوری ، عذابِ عظیم کے لیے بڑی مار وغیرہ ۔ مروجہ فارسی الفاظ کے لیے بھی اُردو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ؛ مثلاً پرسش کے بجائے 'پوچھ ، بعد کے بجائے پیچھے ، صحت یاب کے بجائے چنگا وغیرہ ۔ قرآن مجید کا یہ ترجمہ اردو ہندی لغت کا ایک بڑا خزانہ ہے ۔ اس ترجمے کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ عبدالقادر عام لفظوں کو نئے معنی دے کر انھیں نئی زندگی دے رہے ہیں ۔ اس میں کثرت سے ایسے عام الفاظ استعمال ہوئے ہیں جنھیں ہم آج بھی عربی و فارسی الفاظ کے بجائے استعمال کرکے اپنے اظہار کو ایک نیا رنگ دے سکتے ہیں ۔ اس میں وہی زبان استعمال ہوئی ہے جو عوام میں رائج تھی اور شاہ صاحب نے اس عوامی زبان و محاورہ کو قرآن جیسی کتاب کے ترجمے کے لیے استعمال کرکے ایک نئی رفعت عطا کی ہے ۔ اس ترجمے میں "کہنے لگیاں" یا "جس طرف مجھے بلاتیاں ہیں" جیسے جملے اُس دور کی مروجہ زبان ہی کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ جمع فاعل کے مطابق جمع فعل کا استعمال جہاں قدیم اُردو میں ملتا ہے وہاں آبرو ، تاجی ، میر ، سودا اور قائم کے ہاں بھی اسی طرح ملتا ہے ۔ شاہ عبدالقادر نے قرآن مجید کا اس التزام کے ساتھ ترجمہ کرکے کہ اس میں مروجہ اُردو زبان کے الفاظ ، مترادفات و مرکبات استعمال ہوں ، ایک ایسا کام کیا ہے جس سے ایک طرف ان کے دینی مقاصد کو تقویت پہنچی اور دوسری طرف اُردو زبان میں اظہار کی غیر معمولی قوت پیدا ہوگئی ۔ یہ ترجمہ لسانی نقطۂ نظر سے بھی ایک اہم کارنامہ ہے ۔ شاہ عبدالقادر اور شاہ رفیع الدین کے ترجمے مزاج اور اسالیب کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں ۔ یہ فرق اُس وقت واضح ہوتا ہے جب ہم ان دونوں ترجموں کے ایک پارے کی ایک ہی سورت کو ساتھ رکھ کر پڑھتے ہیں ۔ مثلاً یہ دو سورتیں دیکھیے :

ترجمہ شاہ رفیع الدین

سورۂ یوسف پارہ : ۱۲

''اور کہا بادشاہ نے تحقیق میں
دیکھتا ہوں سات بیل موٹے ، کھائے
جاتے ہیں ان کو سات دبلے اور سات
بالیں سبز اور سات سوکھی ، اے
سردارو ، جواب دو مجھ کو بیچ خواب
میری کے ، اگر ہو تم واسطے خواب
کے تعبیر کرتے ۔ کہا انہوں نے ،
یہ ہیں پریشان خواب اور نہیں ہم
ساتھ تعبیر خوابوں پریشان کے جاننے
والے اور کہا اس شخص نے کہ نجات
پائی تھی ان دونوں میں سے اور یاد
کیا بعد مدت کے ، میں خبر دوں گا
تم کو ساتھ تعبیر اس کی کے ، پس
بھیجو مجھ کو ۔ اے یوسف ، اے بڑے
سچے ، جواب دے ہمارے تئیں ، بیچ
سات بیل موٹوں کے کھاتے ہیں ان
کو سات دبلے اور سات بالیں سبز اور
سات خشک ، تو کہ پھر جاؤں میں
طرف لوگوں کی ، تو کہ وہ جانیں ۔
کہا کہ کھیتی کرو گے تم سات برس
محنت سے ، پس جو کچھ کاٹو تم پس
چھوڑ دو اس کو بیچ بالوں اس کے
کے مگر تھوڑا اس میں سے جو کھاؤ
تم ۔ پھر آویں گے پیچھے اس کے سات
برس سخت ۔ کہا جاویں گے جو کچھ
پہلے رکھا تم نے واسطے ان کے مگر
تھوڑا سا جو کچھ بچا رکھو تم واسطے

ترجمہ شاہ عبدالقادر

سورۂ یوسف پارہ : ۱۲

''اور کہا بادشاہ نے ، میں
خواب دیکھتا ہوں ، سات گائیں موٹی
ان کو کھاتی ہیں سات دبلی ، اور
سات بالیں ہری اور دوسری سوکھی ۔
اے دربار والو تعبیر کہو مجھ سے
میرے خواب کی ، اگر ہو تم
خواب کی تعبیر کرتے ۔ بولے یہ
اڑتے خواب ہیں اور ہم کو تعبیر
خوابوں کی معلوم نہیں اور بولا
وہ جو بچا تھا ان دونوں میں اور یاد
کیا مدت کے بعد ، میں بتاؤں تم کو
اس کی تعبیر ، سو تم مجھ کو بھیجو ۔
جا کر کہا یوسف اے سچے ، حکم
دے ہم کو اس خواب میں سات
گائیں موٹی ان کو کھاویں سات دبلی
اور سات بالیں ہری اور دوسری سوکھی
کہ میں لے جاؤں لوگوں پاس ، شاید
ان کو معلوم ہو ۔ کہا تم کھیتی
کرو گے سات برس لگ کر ۔ سو جو
کاٹو اس کو چھوڑ دو اس کی بال میں
مگر تھوڑا جو کھاتے ہو ۔ پھر آویں
گے اس پیچھے سات برس سختی کے ،
کھاویں جو رکھا تم نے ان کے
واسطے مگر تھوڑا جو روک رکھو گے ۔
پھر آوے گا اس پیچھے ایک برس ،
اس میں مینہ پاویں گے لوگ اور اس
میں رس نچوڑیں گے ، اور کہا بادشاہ

بیچ کے ۔ پھر آوے گا اس کے برس
کہ بیچ اس کے مہینے برسائے جاویں
گے ، لوگ اور بیچ اس کے نچوڑیں گے
اور کہا بادشاہ نے کہ لے آؤ میرے
پاس اس کو ۔ پس جب آیا اس کے پاس
ایلچی کہا کہ پھر جا طرف خاوند
اپنے کی ، پس پوچھ اس سے کیا حال
ہے ان عورتوں کا ، جنھوں نے کاٹے
تھے ہاتھ اپنے ، تحقیق پروردگار میرا
مکر اُن کے کو جانتا ہے ۔ کہا کیا
حال ہے تمھارا جس وقت بہلایا تم
نے یوسف کو جان اس کی سے ۔ کہا
انھوں نے پاکی ہے واسطے اللہ کے ،
نہیں جانی ہم نے اوپر اس کے کچھ
برائی ، کہا عورت عزیز کی نے ، اب
کھل گیا حق ۔ میں نے بہلایا تھا اس کو
جان اس کی سے اور تحقیق وہ البتہ
سچوں سے ہے ۔''۳۸ (کل الفاظ ۳۲۷)

نے لے آؤ اس کو میرے پاس ۔ پھر
جب پہنچا اس پاس بھیجا آدمی ، کہا
پھر جا اپنے خاوند پاس اور پوچھ
اس سے ، کیا حقیقت ہے ان عورتوں
کی جنھوں نے کاٹے ہاتھ اپنے ۔ میرا
رب تو ان کا فریب سب جانتا ہے ۔
کہا بادشاہ نے عورتوں کو ، کیا
حقیقت ہے تمھاری جب تم نے پھسلایا
یوسف کو اس کے جی سے ۔ بولیاں ،
حاشاللہ ہم کو معلوم نہیں اس پر
کچھ برائی ۔ بولی عورت عزیز کی ۔
اب کھل گئی سچی بات ۔ میں نے
پھسلایا تھا اس کو اس کے جی سے
اور وہ سچا ہے ۔''۳۹ (کل الفاظ ۲۸۷)

اب ایک سورۃ اور دیکھیے :

ترجمہ شاہ رفیع الدین : سورۂ لہب

"ہلاک ہوجیو ہاتھ ابی لہب
کے اور ہلاک ہو وہ ۔ نہ کفایت کیا
اس کو مال اس کے نے اور جو کچھ
کمایا تھا ۔ شتاب داخل ہوگا آگ
شعلہ والی میں اور جورو اس کی اٹھانے
والی لکڑیوں کی ، بیچ گردن اس کی کے
رسّی ہے پوست کھجور کی سے ۔''۴۰
(کل الفاظ ۴۹)

ترجمہ شاہ عبدالقادر : سورۂ لہب

''ٹوٹ گئے ہاتھ ابی لہب کے
اور ٹوٹ گیا وہ آپ ۔ کام نہ آیا اس
کو مال اس کا اور نہ جو کمایا ۔ اب
پیٹھے گا ڈیک مارتی آگ میں ۔ اور اس
کی جورو سر پر لیے پھرتی ایندھن ۔ اس
کی گردن میں رسی ہے مونج کی ۔''۴۱
(کل الفاظ ۴۶)

ان ترجموں کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاہ عبدالقادر کے ترجمے سے معنی و مفہوم واضح ہو جاتے ہیں ۔ شاہ عبدالقادر نے فارسی عربی کے الفاظ بھی کم استعمال کیے ہیں جب کہ شاہ رفیع الدین کے ہاں یہ التزام نہیں ملتا ۔ شاہ رفیع الدین کے ہاں ، ترجمہ لفظی ہونے کے باوجود ، الفاظ کی تعداد شاہ عبدالقادر کے مقابلے میں زیادہ ہے ۔ ان دونوں ترجموں کو دیکھ کر یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ترجمہ کرتے وقت شاہ رفیع الدین اور شاہ ولی اللہ کے ترجمے شاہ عبدالقادر کے سامنے تھے اور اسی لیے ان کا ترجمۂ قرآن ترجمے اور زبان کی روایت کو آگے بڑھاتا ہے ۔ زبان کے نقطۂ نظر سے شاہ عبدالقادر کے ہاں ہمیں ایک قوت مخصوص ہوتی ہے ۔ یہی خصوصیات ان کی تفسیر میں ملتی ہے ۔ یہاں زبان زیادہ مربوط ، گہری سنجیدگی اور اعلیٰ ذہنی معیار کی حامل اس لیے ہے کہ ترجمے کی بندش سے آزاد ہو کر شاہ صاحب اپنی بات ، اپنا نقطۂ نظر آزادی کے ساتھ اپنے الفاظ میں بیان کر رہے ہیں ۔ یہ نثر ویسی نہیں ہے جیسی ہمیں "نو طرزِ مرصع" میں ملتی ہے بلکہ یہ وہ عام زبان ہے جس کے ذریعے لکھنے والا اپنی بات کم سے کم لفظوں میں عوام اور خواص دونوں تک پہنچانے کی کوشش کر رہا ہے ۔ یہاں اُردو نثر کا وہ نقش ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں مذہبی تح[...]ن کا معیاری اسلوب بن جاتا ہے ۔ اس نثر میں اُردو پن کے ساتھ ساتھ سادگی [...]ی دلیل کی قوت اور وضاحت کا مزاج بھی موجود ہے ۔ روایت ، تاریخ ، فلسفۂ مذہب اور عملی زندگی کے دینی مقاصد نے اس میں ایک ایسی تہ داری ، گہرائی اور زورِ بیان پیدا کر دیا ہے جو اس تفسیر کو ایک علمی وقار عطا کرتا ہے ۔ اس کی تفصیل میں اختصار ہے اور اختصار میں تفصیل ۔ اس ذہنی و فکری عمل سے اسلوب کی جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے :

"سنگھار میں سے کھلی چیز یا ایسی چیز کو کہا جیسے چٹتے کپڑے اور نئی پاپوش یا یہ کہا عورت کو منہ تھوڑا سا اور ہاتھ کی انگلیاں اور پاؤں کا پنجہ کھولنا درست ہے ۔ ناچاری کو پھر ہاتھ کی مہدی کھلے گی یا آنکھ کا کاجل یا انگلی کا چھلاّ اور باقی بدن اور گہنا ڈھانکنا ضروری ہے غیر سے مگر اپنے محرموں سے چھاتی سے زانوں تک اور اپنی عورتیں جو نیک چال کی ہوں ان سے بھی اتنا ضرور ہے اور بد راہ عورتوں سے کنارہ پکڑنا اور کمیرے جن کو غرض نہیں وہ کہ کھانے اور سونے میں غرق ہیں ، شوخی نہیں رکھتے اور لڑکا دس برس

تک اور اپنا غلام بھی محرم ہے ۔ بہت علماء کے نزدیک ، اور پاؤں کی دھمکی سے معلوم ہوتے ہیں گھونگھرو یا گوجری اور باریک کپڑا جس سے بدن نظر آوے ننگے برابر ہے اور اتنا بھی نہ کھلے تو بہتر ہے ۔''۴۲

یہ نثر جو شاہ عبدالقادر نے ''تفسیر'' میں استعمال کی ہے مقصدی نثر ہے جسے لکھنے والا اپنا مدعا اور اپنا مافی‌الضمیر بیان کرنے کے لیے پوری سنجیدگی و متانت کے ساتھ استعمال کر رہا ہے ۔ قرآن مجید کے تراجم و تفاسیر نے زبان کی ایک اہم اور بنیادی خدمت یہ انجام دی کہ عربی زبان کے مزاج اور لہجوں کو اُردو زبان کے مزاج میں سمو دیا ۔ قرآن کی امیجری ، اس کے الفاظ ، محاورات ، طرزِ ادا ، اندازِ بیان اُردو زبان کا حصہ بن کر سب کی زبان پر چڑھ گئے ۔ متعدد محاورات انھیں تراجم سے اُردو زبان میں داخل ہو کر عام ہو گئے ۔ کیا آج اپنی بات کو بیان کرتے ہوئے کبھی ہمارے ذہن میں یہ بات آتی ہے کہ یہ لفظ ، یہ محاورہ ، یہ تمثیل اور یہ انداز قرآن سے اُردو زبان میں آ کر مستند و عام بن گیا ہے :

''دلوں پر مہر ، آنکھوں پر پردہ ، صمٌ بکمٌ ، تخلیہ کرنا ، عقل کا اندھا ، کانوں میں انگلیاں دینا ، عہد توڑنا (نقص عہد ۔ قرآن) ، قطع کرنا (قطع کیجیے نہ تعلق ہم سے) ، میدان کاٹنا ، میدان طے کرنا ، خون بہانا ، خون کی ندیاں بہا دینا ، پس پشت ڈالنا ، رعایت کرنا ، نظر رکھنا ، منہ کرنا ، منہ پھیرنا ، رنگ چڑھانا ، قدم بہ قدم چلنا ، عذاب مول لینا ، آگ کھانا ، اوڑھنا بچھونا ، ہلاکت میں ڈالنا ، پانی پھیر دینا ، سر پر سوار ہونا ، سر پر کھڑا رہنا ، رو سیاہ ہونا ، قلب سیاہ ہونا ، سیاہ کار ہونا ، پیٹھ دینا ، پیٹھ دکھانا ، انگلیاں کاٹنا ، دل پھیرنا ، ہاتھ بڑھانا ، ہاتھ اٹھانا ، ہاتھ بند ہونا ، ہاتھ کھلا ہونا ، پردہ پڑنا (عقل پر ، دل پر ، آنکھوں پر) دل جھکنا ، موت آنا ، موت کی طرف جانا ، ہوا جاتی رہنا ، راستہ چھوڑنا ، سیدھے سیدھے رہنا ، زمین تنگ ہو جانا ، زمین پر بوجھ ہونا ، بات کا اچھا ہونا ، مٹھی بند رکھنا ، آنکھوں کا پھوٹ بہنا ، آنکھیں سفید ہونا ، تقدیر کا لکھا ، برباد کر دینا ، دل ہوا ہونا ، بات لے اڑنا ، پلک جھپکنا ، گلے کا تعویذ بننا ، گلے کا ہار ہو جانا ، گلے بندھنا ، سلام لو (فلاں بات یوں ہے تو ہمارا سلام لو) ، آسمان ٹوٹ پڑنا ، آسمان پھٹ پڑنا ، بازو مضبوط کرنا ، آنکھ اٹھا کر نہ دیکھنا ، آنکھوں دیکھے ، طومار باندھنا ، طومار کھولنا ، دل کا

نرم ہونا ، دل کا پگھلنا ، تعجب آنا ، گناہ کی گٹھری وغیرہ۔"[۴۳]
اسی طرح ۷۰ کے عدد کا مختلف محاوروں میں استعمال یا لوح و قلم ، توشۂ آخرت، نوشتۂ تقدیر ، ظالم و جاہل جیسے مرکبات بھی قرآن کے تراجم و تفاسیر کے ذریعے اُردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ قرآن کے زیرِ اثر ایک محاورے سے نئے نئے محاورے بنتے گئے اور محاوروں کا ایک عظیم الشان ذخیرہ اُردو کے خزانے میں جمع ہو گیا۔ قرآنی محاوروں ، استعاروں اور تشبیہوں کا عام زبان میں استعمال اس بات کی علامت ہے کہ اس زبان اور اس زبان کے بولنے والوں کا رشتہ ان کے عقیدے کی مابعدالطبیعیات سے گہرا اور باقی ہے۔

وہ روایت جو شاہ مراد اللہ ، شاہ رفیع الدین اور شاہ عبدالقادر کے ترجموں اور تفسیروں سے قائم ہوئی ، زمانے کے ساتھ پھیلتی اور بڑھتی گئی اور آنے والے دور میں ہر نسل نے اپنے دینی ، سیاسی ، معاشرتی ، اصلاحی و اخلاقی مقاصد کی نشر و اشاعت قرآن کے ترجمہ و تفسیر کے ذریعے کی۔ اگر اس نقطۂ نظر سے قرآن کے ترجموں اور تفسیروں کا مطالعہ کیا جائے تو ہر نسل کی تہذیبی و فکری روح ، اپنے مخصوص زاویوں کے ساتھ ، ان میں نظر آئے گی۔ شاہ حقانی (جو سید برکت اللہ عشقی کے نبیرہ تھے) اور حکیم محمد شریف خاں کے ترجمے اور تفسیر اسی روایت کو مستحکم کرتے ہیں۔ یہ دونوں ترجمے اب تک غیر مطبوعہ ہیں۔ شاہ حقانی کی تفسیرِ قرآن (۱۲۰۶ھ/۹۲ - ۱۷۹۱ع) کا ایک اقتباس احسن مارہروی مرحوم نے "نمونہ منثورات"[۴۴] میں دیا ہے اور حکیم محمد شریف خاں کے ترجمہ و تفسیر کے اقتباسات مولوی عبدالحق نے اپنے مضمون "پرانی اُردو میں قرآن مجید کے ترجمے اور تفسیریں"[۴۵] میں دیے ہیں۔ شاہ حقانی کے ترجمے میں توضیحی رجحان بڑھ گیا ہے۔ ان کا مقصد بھی یہ تھا کہ قرآن کے معنی و مفہوم اور تعلیم کو عام آدمی تک پہنچایا جائے۔ "حرف حرف کے معنیوں کو اور شانِ نزول ہر ایک کلمے اور آیت اور سورت کا دریافت کرکے اور سب احوال پیغمبروں کا سمجھ کر موافق وقوف اور عقل اپنی کے ہر ایک کلمے اور آیت اور سورت کے ساتھ مختصر کرکے لکھا ، داخل کیا تاکہ آن پڑھوں کے جلد سمجھنے میں آوے۔"[۴۶] اسی لیے اس میں بھی روزمرہ کی عام زبان استعمال کی گئی ہے اور اندازِ بیان بھی سادہ و سہل ہے۔ یہ تفسیر شاہ مراد اللہ کے اندازِ بیان سے قریب اور اس روایت کی نکھری ہوئی صورت ہے۔

حکیم محمد شریف خاں (م ۱۲۱۶ھ/۲ - ۱۸۰۱ع)[۴۷] کے ہاں ترجمہ و تفسیر کی صورت توضیحی ہے۔ حکیم محمد شریف خاں شاہ عالم کے دور میں شاہی طبیب

تھے اور اشرف الحکما کا خطاب تھا ۔ انھوں نے بہت سی کتابیں لکھیں جن میں کاشف المشکوٰۃ ، آثارِ نبوت ، تالیفِ شریفی ، علاجِ امراض ، دستور الفصد ، عجالۂ نافعہ وغیرہ عربی و فارسی میں ہیں اور قرآنِ پاک کا تشریحی ترجمہ ، جو شاہ عالم کی فرمائش پر لکھا گیا ، اُردو میں ہے ۔ مولوی عبدالحق کی رائے ، جن کی نظر سے یہ ترجمہ مولانا ابوالکلام آزاد کی وساطت سے گزرا تھا ، یہ ہے کہ اس کی زبان شاہ عبدالقادر مرحوم کے ترجمے کے مقابلے میں زیادہ صاف ہے اور لفظی پابندی میں اتنی سختی نہیں کی گئی ہے ۔ اُردو زبان کی ترکیب کا نسبتاً زیادہ خیال رکھا گیا ہے ۔ نیز شاہ صاحب کی طرح ہندی میں نہیں بلکہ ریختے میں ترجمہ کیا ہے ۔[۴۸] اس دور میں مختلف سورتوں کے اُردو ترجمے بھی ہوئے اور ان کی تفسیریں بھی لکھی گئیں جن میں سے بہت سے آج بھی شمال سے جنوب تک مختلف کتب خانوں میں محفوظ ہیں اور جن سے اس دور میں اُردو زبان کے عام رواج کا پتا چلتا ہے ۔

اس صدی میں اُردو ایک معیاری ادبی و علمی زبان بن کر فارسی کی جگہ لینے لگتی ہے اور سارے برِ عظیم میں اظہار کا ذریعہ بن جاتی ہے اسی لیے جب سات سمندر پار سے آئی ہوئی قوموں نے اپنے قدم اس سرزمین پر جمائے تو انھیں گلی کوچوں ، بازار ہاٹ اور سفر حضر میں قدم قدم پر اسی زبان سے واسطہ پڑا ۔ یہی وہ واحد مشترک زبان تھی جس کے ذریعے سارے برِ عظیم کے ہر علاقے کے عوام و خواص سے رابطہ قائم کیا جا سکتا تھا ۔ آنے والی قوموں نے جن میں پرتگالی ، ولندیزی ، فرانسیسی اور انگریز شامل تھے ، اس کو پڑھنے اور سیکھنے کی ضرورت محسوس کی ۔ عیسائی مبلّغوں نے اپنے مذہب کی تبلیغ کے لیے اسی کا سہارا لیا اور نہ صرف بائیبل کو اُردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کی بلکہ اپنی اپنی زبانوں میں اُردو زبان کے قواعد بھی مرتب کیے ۔ بنجمن شلزے نے اپنی کتاب ''ہندوستانی گرائمر'' میں لکھا ہے کہ ''اب میں اس تالیف کے لیے آمادہ ہوں کیونکہ زبانِ ہندوستان (اُردو) مغلِ اعظم کی پوری مملکت کی عام زبان ہے ۔''[۴۹] اور اپنے مقصد پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا کہ یہاں کے :

''باشندوں کی اکثریت گمراہ ہے اور چونکہ ان بے چاروں کی نجات کا حضرت عیسیٰؑ کے وسیلے سے وعدہ کیا گیا ہے اور عہد نامۂ جدید ان کی روحوں کی قلبِ ماہیت کا بہترین ذریعہ ہے اور چونکہ داؤد کے گیت اور دانیال کی پیش گوئیاں ، تین بچوں کے گیت اور تاریخ سراونا ،

دو بزرگوں کی اور ہیل اژدر کی اور اس کے ساتھ کتاب پیدائش کے پہلے چار ابواب کا پہلے ہی اس زبان میں ترجمہ ہو چکا ہے ، میں نے لازم جانا کہ اسے مشنریوں کی دسترس تک پہنچانے کے لیے ، تاکہ وہ بغیر کسی زحمت کے اس میں مہارت حاصل کر لیں ، حتی المقدور پوری کوشش کروں اور اسے طبع کراؤں ۔''۵۰

اُردو سے مغربی اقوام کی غیر معمولی دلچسپی کا سبب تبلیغِ عیسائیت کے علاوہ تجارتی و سیاسی بھی تھا ۔ اسی زبان کے ذریعے ، جو سارے برِعظیم میں لنگوافرینکا کا درجہ رکھتی تھی ، وہ اس معاشرے سے تجارتی ، معاشرتی ، سیاسی و تبلیغی رابطہ قائم کر سکتے تھے ۔ اسی لیے ان اقوام کے ذہین افراد نے ، یہاں کی بعض علاقائی زبانوں کے علاوہ ، اُردو سیکھی جسے وہ ہندوستانی ، مور ، ہندی وغیرہ کے نام سے موسوم کرتے تھے اور پھر دوسروں کو سکھانے کے لیے اس کے لغات و قواعد مرتب کیے ۔ یہ سلسلہ سترھویں صدی کے اوائل سے شروع ہوتا ہے ۔ لفظ ہندوستانی کا (زبان کے معنی میں) سب سے پہلا حوالہ ٹیری (Terry) کی کتاب ''اے وائیج ٹو ایسٹ انڈیا'' (۱۶۵۵ع) (A Voyage to East India) میں ملتا ہے جس میں اس نے ۱۶۱۶ع کے ذیل میں لکھا ہے کہ 'ٹام کوریٹ' (Tom Coryate) ہندوستانی زبان سے واقف ہے ۔ فریئر (۱۶۷۳ع) نے لکھا ہے کہ ''دربار سرکار کی زبان فارسی ہے لیکن وہ زبان ، جو عام طور پر بولی جاتی ہے ، ہندوستانی ہے ۔''۵۱ گریرسن نے چار زبانوں فارسی ، ہندوستانی ، انگریزی اور پرتگالی کی ایک مشترک 'لغت کا بھی ذکر کیا ہے جو غالباً ۱۶۳۰ع میں سورت میں انگریزی فیکٹری میں استعمال کے لیے مرتب کیا گیا تھا ۔۵۲ جیسے جیسے مغربی اقوام کے قدم یہاں جمتے گئے ، زبان سیکھنے سکھانے کی سرگرمیوں میں بھی اضافہ ہوتا رہا اور اٹھارویں صدی میں یہ عمل اور تیز ہو گیا ۔ ۱۷۰۴ع میں ایک کپوسین مبلّغ (Capuchin Monk) فرانسسکو ماریا ٹورونینسس (Franciscus M. Turonensis) نے ''لغتِ زبانِ ہندوستانی'' (Lexicon Linguae Indostanicae) کے نام سے سورت میں ایک لغت دو جلدوں میں مرتب کیا جس کی ہر جلد کم و بیش چار پانچ سو صفحات پر مشتمل تھی اور ہر صفحے میں دو کالم تھے ۔ف ۱۷۶۱ع میں کیپوسین مبلغ کاسیانو بیلی گاٹی (Cassiano Beligatti)

ف ۔ اس کی ایک نقل ناسیونال پیرس میں محفوظ ہے ۔ دیکھیے مخطوطاتِ پیرس : آغا افتخار حسین ، ص ''د'' ، ترقی اُردو بورڈ ، کراچی ۱۹۶۷ع ۔

کی ایک کتاب "Alphabetum Brammhani Seu Indostanum" کے نام سے روم سے شائع ہوئی۔ یہ وہی سال ہے جب احمد شاہ ابدالی نے پانی پت کی تیسری جنگ میں مرہٹوں کو شکست دی تھی۔ اس کتاب کے دیباچے میں ہندوستانی زبانوں کے بارے میں اس دور تک کے مکمل کوائف درج کیے گئے ہیں۔ یہ پہلی کتاب ہے جس میں دیسی زبانوں کے الفاظ لوہے کے ٹائپ میں اسی رسم الخط میں لکھے گئے ہیں۔ اس کتاب میں طلبہ کے لیے مشقیں بھی دی گئی ہیں اور حضرت عیسیٰ[ؑ] کی دعا، تثلیث کی دعا، عقائد پیغمبر وغیرہ کے ہندوستانی زبان میں ترجمے بھی دیے گئے ہیں۔[۵۳]

کم و بیش اسی زمانے میں مارٹن لوتھر کے ایک ولندیزی عقیدت مند جون جوشیا کیٹلر نے، جو بہادر شاہ اول (۱۷۰۷ء—۱۷۱۲ء) اور جہاندار شاہ (۱۷۱۲ء) کے دورِ حکومت میں ولندیزی سفیر کی حیثیت سے برِعظیم آیا تھا، زبانِ ہندوستانی (Lingua Hindostanica) کے نام سے ایک گرامر اور لغت، ڈچ زبان میں مرتب کی جسے ڈیوڈ مل نے ۱۷۴۳ء میں شائع کیا۔ گریرسن کا خیال ہے کہ یہ کتاب ۱۷۱۵ء کے لگ بھگ لکھی گئی تھی۔ اس کتاب کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ہندوستانی زبان کی پہلی گرامر ہے اور اس میں عقائد، دس احکاماتِ الٰہی اور حضرت عیسیٰ[ؑ] کی دعا کے ترجمے بھی دیے گئے ہیں۔ ان ترجموں کی نوعیت یہ ہے:

حضرت عیسیٰ[ؑ] کی دعا

"ہمارے باپ، کہ وہ آسمان میں ہے، پاک ہوئے تیرے نام، آوے ہم کو ملک تیرا، ہوئے راج تیرا، جوں آسمان توں جیں (زمین) میں، روٹی ہمارے نہ تھی، ہم کو آس دے، اور معاف کر تقصیر اپنی ہم کو، جوں معاف کرتے اُپرے (اپنے) قرض داروں کوں، نہ ڈال ہم کو اس وسوسے میں، بلک (بلکہ) ہم کو گھس کر اس بورائی (برائی) سے، تیری ہی پادشاہی، زور آوری عالمگیری حمایت میں۔ آمین۔[۵۴]

کیٹلر کی گرامر کی اشاعت کے اگلے سال ۱۷۴۴ء میں بنجمن شلزے کی "ہندوستانی گرامر" شائع ہوئی جو ۱۷۴۱ء میں لکھی گئی تھی۔[۵۵] شلزے نے کیٹلر کی گرامر کا حوالہ بھی اپنے دیباچے میں دیا ہے اور لکھا ہے کہ اس نے کیٹلر کے رسالے کو سامنے رکھ کر اور اضافہ کرکے مرتب کیا ہے۔[۵۶] یہ گرامر لاطینی زبان میں ہے۔ ہندوستانی (اُردو) کے الفاظ فارسی عربی رسم الخط

میں دیے گئے ہیں ۔ اس میں ناگری رسم الخط کی بھی تشریح کی گئی ہے ۔ اب یہ کتاب ''ہندوستانی گرامر'' کے نام سے اُردو میں ترجمہ ہو کر شائع ہو چکی ہے ۔ شلزے نے ، جو ڈینش عیسائی مبلغ تھا ، مدراس میں پہلا تبلیغی مرکز قائم کیا ۔ ڈنمارک کے بادشاہ نے اسے کرناٹک کے دربار میں مقرر کیا تھا ۔ اس نے مالا باری زبان میں اس ترجمے کو مکمل کیا جسے پادری زیگی لبلاک پورا نہیں کر سکا تھا ۔ وہ تلگو زبان سے بھی واقف تھا اور اس کے مبادیات پر ایک رسالہ بھی لکھا تھا ۔ شلزے نے اپنی گرامر میں اُردو قواعد کے اصولوں کو واضح کرنے کے لیے اُردو نثر کے بہت سے جملے بھی مثالوں میں دیے ہیں اور ضمیمے میں عقائدِ پیغمبر ، حضرت عیسیٰ کی دعا ، مکالمہ ، بپتسما وغیرہ کے ترجمے بھی اُردو نثر میں دیے ہیں ۔ ان نثری ترجموں پر قدیم اُردو (دکنی) کا گہرا اثر ہے ۔ اس میں چ تاکیدی ('ہی' کے معنی میں) باربار استعمال ہوا ہے ۔ اسی طرح جمع بھی دکنی طریقے سے بنائی گئی ہے ۔ ضمائر اور حروف کے استعمال کی صورت بھی دکنی ہے ۔ فارسی اصول قواعد کے مطابق ، محترم ہستی کے لیے ، ضمیر واحد کے ساتھ فعل جمع لاتے ہیں ۔ یہی صورت اس ترجمے میں ملتی ہے ؛ مثلاً ''او ۔ ۔ ۔ پیدا کیے ہیں'' یا ''اون کا ایک فرزند ہیں ۔'' شلزے نے چونکہ یہ ترجمہ انجیل مقدس کا کیا ہے اور ترجمہ کرنے والا مبلّغ پادری ہے اس لیے اس نے متن سے قریب تر رہنے کی کوشش کی ہے ۔ اس عمل میں وہی جذبۂ عقیدت کارفرما ہے جو قرآنِ پاک کے مترجموں و مفسروں کے ہاں نظر آتا ہے ۔ اسی لیے یہ ترجمے بھی ، وضاحتی ہونے کے باوجود ، بڑی حد تک لفظی ہیں ۔ ان ترجموں کی نوعیت کے لیے ''عقائدِ پیغمبر'' کا یہ ترجمہ دیکھیے :

اعتباری کا دعا ایچ

''باپ سے سو ایک اللہ کے اوپر کرتا ہوں ، او اپنی قدرت سوں آسمان کوں بھی ، زمین کوں بھی پیدا کیے ہیں ، اون کا ایک فرزند ہیں ، سو ہمانرا خاوند ایشوعا مسیحا کے اوپر اعتقاد لاتا ہوں اور روح قدس سوں حمل کرنا ہوکو ، انبھائی مریم کے پیٹ مے تولد ہوکو ، پنیاوس پیلاط وسکے نیچے عذاب پاکو ، دوپانے کے اوپر مانرا ہو کو مرجا کو قبر مے رکھنا ہوکو ، نیچے کوں اوتر کو جا کو تیسرے روز مے مر گئے سو ، رونو سے سوں اوٹ کو اسمان پوچھ کو قدرت سوں ہے ، سو باپ خدا کے سے ہر طرف مے ہے ، وہاں سوں جیون ہاریاں کوں

بھی مر گیئو ، انو کوں بھی کتوال ہو کو آوے گا ، روح قدس کے اوپر اعتبار کرتا ہوں ، پاک منداں کی جماعت بھی ، محبت بھی ، گناہاں کا معافی بھی ، انگ اٹھنا بھی ہمیشہ رہے گا ، جیو بھی ہے کہہ کو اعتبار کرتا ہوں ۔ آمین ۔''۵۷

[سے = میں ، او = وہ ، کوں = کو ، سوں = سے ، ہوکو = ہو کر ، انبھانی = کنواری ، پنیاوس پیلاط = Ponties pillate ، وسکے = اس کے ، پاکو = پاکر ، اوٹ کو = اٹھ کر ، چھڑ = چڑھ ، پو = پر ، کتوال = کوتوال ، منصف ، روح قدس = ہولی گھوسٹ (Holy Ghost) ، پاک منداں کی جماعت (Companions of Saint) ، انگ = جسم ، جیو = زندگی] ۔

ہیڈلے کی گرامر کا پہلا ایڈیشن ۱۷۷۰ع میں اور دوسرا ۱۷۷۲ع میں شائع ہوا ۔ اسی سال وارن ہیسٹنگز بنگال کا گورنر مقرر ہوا ۔ ہیڈلے ۱۷۶۳ع میں بنگال آرمی میں داخل ہوا اور ایک کمپنی کی قیادت اس کے سپرد ہوئی ۔ اس نے اپنے فرائض منصبی کو انجام دینے کے لیے ہندوستانی سیکھی اور ۱۷۶۵ع میں ، جیسا کہ اس نے خود لکھا ہے ، اپنے سپاہیوں کے لیے اس زبان کے قواعد مرتب کیے جسے لندن کے ایک تاجر کتب نے ۱۷۷۰ع میں شائع کیا ۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن شائع ہوئے اور وہ ہر ایڈیشن میں ترمیم و تنسیخ کرتا رہا ۔۵۸ ہیڈلے کی گرامر کے بعد اس قسم کی کتابیں تالیف کرانے کا عمل تیز ہو گیا ۔ گریرسن نے ان تالیفات کے نام دیے ہیں ۔ فرگوسن کی ہندوستانی ڈکشنری ۱۷۷۳ع اور پرتگالی زبان میں ہندوستانی گرامر ۱۷۷۸ع (Gramatica Indostana) ، ایبل کی 'سمغونا سمغونا' ۱۷۸۲ع اور گل کرائسٹ کے علاوہ ، جس کا تالیفی و تصنیفی کام ۱۷۸۷ع سے شروع ہوا تھا ، لیبے ڈیف (Lebe Deff) کی گرامر ۱۸۰۱ع ہیرس کی ڈکشنری اوف انگلش اینڈ ہندوستانی ۱۷۹۰ع ، رابرٹ کی ہندوستانی فرہنگ (Indian Glossary) ۱۸۰۰ع قابل ذکر ہیں ۔ اڈے لنگ (J. C. Adelung) کی گرامر ، جو اٹھارویں صدی کے آخر میں تالیف ہوئی ، قدیم اور جدید علم اللسان کی درمیانی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اُردو کے بارے میں اس نے جلد اول میں (ص ۱۸۳ اور اس سے آگے تک) لکھا ہے اور اس زبان کو برعظیم کی لنگوافرینکا کہہ کر دیوناگری کو بھی اس میں شامل کیا ہے ۔۵۹

اٹھارویں صدی کو دیکھیے تو اس دور انتشار میں زبان کی سطح پر غیر معمولی سرگرمیاں نظر آتی ہیں جن میں مسلمان ، ہندو ، عیسائی وغیرہ سب شامل ہیں ۔ اس وقت تک بر عظیم میں ہندو مسلم تفرقہ و تعصب پیدا نہیں ہوا تھا جس نے

الیسویں صدی میں سر اٹھا کر برعظیم کی ذہنی ترقی کو ایک تنگ دائرے میں محدود کر دیا ۔ اُردو ہندی نفاق بھی اگلی صدی میں انگریزوں کی حکمت عملی نے پیدا کیا اور اس سے برعظیم کے ذہنی ، فکری اور روحانی اتحاد کو پارہ پارہ کرکے اپنے اقتدار کو طول دینے کا کام لیا ، جس کا اظہار گارساں دتاسی (۱۷۹۴ع — ۱۸۷۸ع) نے ان الفاظ میں کیا ہے :

"اُردو اور ہندی کے اختلاف کو انگریز حکام اپنی پالیسی کو کامیاب بنانے کے لیے استعمال کریں گے اور اس طرح ہندو و مسلمان آخر کار بالکل علیحدہ ہو جائیں گے کیونکہ قوموں میں کوئی چیز اس قدر اختلاف پیدا نہیں کرتی جتنا یہ کہ ان کی زبانیں مختلف ہوں اور کوئی چیز اتنا اتحاد و یگانگت پیدا نہیں کرتی جتنی کہ ایک مشترک زبان ۔ یہ حقیقت اس قدر عیاں ہے کہ اس کے لیے کسی مثال کی ضرورت نہیں ۔"۶۰

پھر یہی ہوا ۔ برصغیر کی دو بڑی قومیں ایک دوسرے سے الگ ہو گئیں اور ان کی وہ صلاحیتیں ، جو مل کر دنیا کے سامنے آتیں ، ایک دوسرے سے جنگ کرنے ، نفرت کرنے اور ہندو مسلم فسادات کی شکل میں ظاہر ہونے لگیں اور مذہب جو آپس میں بیر رکھنا نہیں سکھاتا ، آج تک یہی سکھا رہا ہے ۔

اٹھارویں صدی میں اُردو میں پوری بائبل کا ترجمہ نہیں ہوا ، صرف اس کے متفرق حصوں کے ترجمے ہوئے ۔ بائبل کو ترجمہ کرنے کا کام گل کرائسٹ کے ایک شاگرد ہنری مارٹن نے ، مرزا فطرت کی مدد سے ، الیسویں صدی کے اوائل یعنی ۱۸۰۱ع میں کیا۔۶۱ یہ زمین جو اٹھارویں صدی میں تیار ہوئی اس کی فصل الیسویں صدی نے کاٹی ۔

جس طرح عیسائیوں نے بائبل کے ترجمے اُردو میں کیے اسی طرح ہندو مت کی مقدس کتابوں کے ترجموں کا آغاز بھی اسی صدی میں ہوا ۔ شاہ ولی اللہ اوریئنٹل کالج منصورہ ، ضلع حیدر آباد سندھ میں ایک مخطوطہ موجود ہے جس میں بھگوت گیتا کے فارسی ترجمے کے ساتھ ، آخر میں بھوت گیتا کی دانش و حکمت کی باتیں اُردو میں لکھی گئی ہیں ۔ یہ نسخہ مول رام ولد سہتہ انند رام نے جو سیوستان (سہون ضلع دادو) کا رہنے والا تھا ، ۱۱۹۵ھ سمبت ۱۸۳۸ مطابق ۸۱ - ۱۷۸۰ع میں مکمل کیا ۔ اس کی نثر پر ہندی و سنسکرت کے مذہبی الفاظ کا ویسا ہی اثر ہے جیسا قرآن پاک کے ترجمہ و تفسیر میں عربی و فارسی الفاظ ، مذہبی اصطلاحات کے عام رواج کی وجہ سے ، از خود لکھنے والے کی عبارت

میں آ جاتے ہیں ۔ ''بھگوت گیتا'' میں اُردو ترجمے کی یہ صورت ملتی ہے :

''جب پانڈوں اور کیروں مہابھارتیہ کے جدھ کوں کور کھیتر کوں چلے تب راجہ دھراشٹ کہیو ''ہوں بھی جدھ کا کر تک دیکھن کوں چلوں ہوں ۔'' جب ایہہ بات دھراشٹ کہی تب لس کوں سری بیاس جی کہیو ''جو ہی راجہ لیتر ناہیں نیتر بنا کیا دیکھیں گا ۔'' تب دھراشٹ کہیو ''جو ہوں دیکھوں گا ، ناہیں تو سروں دوار کر سر کروں گا ۔''۶۲

ایک اور جگہ :

''ارجنو واچہ'' ہے جادو بنسیوں پکھی سرشت سری کرشن بھگوان کرپاندھان جیو ایہہ بات سبھی منکھ سمجھتے ہیں ۔ جو پاپ کیے تیں دوکھ پائے ہے جیسے بُکھ کھائے تیں پرانے کا مالس ہوتا ہے تیسے ہی پاپ کرم تیں دوکھ پائے ہے ۔ ایہہ بات سمجھ کر ہے ۔ پربھ جیو ان منکھوں کوں پاپ بل کرکے کون کراوے ہے ۔ سو مجھ کوں کرپا کر کہو ۔''۶۳

[مہابھارتیہ = مہا بھارت ، جُدھ = جنگ ، کور کھیتر = کور کشیتر ، کہیو = کہے / نے کہا ، ہوں = میں ، کرتک = عمل ، لس = رات ، جیو = جی ، لیتر = آنکھ ، روشنی ، ارجنہ واچہ = ارجن نے کہا ، کرپاندھان = کرپا کا خزانہ ، منکھ = منش ، آدمی ، پاپ = گناہ ، دوکھ = دکھ ، پران = روح ، منکھوں = منکھ کی جمع ، آدمیوں] ۔

اس ترجمے کی عبارت کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ سترھویں یا اٹھارویں صدی کے بالکل اوائل کی نثر ہے ۔ اس کے جملوں کی ساخت پر اور ایسے لفظوں کے استعمال سے ، جو اٹھارویں صدی میں متروک ہو چکے تھے ، اس کے قدیم تر ہونے کا گمان ہوتا ہے ۔ مثلاً ''ہوں'' ''میں'' کے معنی میں شمال و دکن میں اس صدی میں متروک ہو چکا تھا ۔ بھگوت گیتا کے اسی ترجمے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ہندو مذہب کی مقدس کتابوں کے ترجموں کے کام کا آغاز بھی اسی صدی میں ہوا اور اُنیسویں صدی میں عام ہو گیا ۔

اگلے باب میں ہم کتبِ تاریخ کی نثر کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- اُردو ادب میں بھوپال کا حصہ: ڈاکٹر سلیم حامد رضوی، ص ۷۷، بھوپال ۱۹۶۵ع -
۲- پرانی اُردو میں قرآن شریف کے ترجمے اور تفسیریں: عبدالحق، مطبوعہ سہ ماہی ''اُردو''، (جلد ۱۷)، اورنگ آباد، جنوری ۱۹۳۷ع -
۳- تذکرۂ مخطوطات ادارۂ ادبیاتِ اُردو: (جلد سوم)، ص ۵۸، ادارۂ ادبیاتِ اُردو، حیدرآباد دکن ۱۹۵۷ع -
۴- مخطوطاتِ انجمن ترقی اُردو: (جلد دوم)، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی، ص ۳۰ — ۳۲، انجمن ترقی اُردو، پاکستان کراچی ۱۹۶۷ع -
۵- کربل کتھا: فضل علی فضلی، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد، ص ۳۶، مطبوعہ ادارۂ تحقیقات اُردو، پٹنہ، اکتوبر ۱۹۶۵ع -
۶- ایضاً:
۷- فضلی کی کربل کتھا: ڈاکٹر نجم الاسلام، ص ۵۹، مطموعہ نقوش، شمارہ ۱۱۸، جولائی ۱۹۷۳ع -
۸- ایضاً -
۹- تاریخ ادبیات ہندوستانی: گارساں دتاسی، اُردو ترجمہ از لیلیان مکستن، ص ۱۶۴، کراچی یونیورسٹی ۱۹۶۰ع، عکس مخطوطہ مملوکہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کراچی -
۱۰- اس تقریب کی روئداد ''ہماری زبان'' علی گڑھ بابت یکم مئی ۱۹۶۱ع میں شائع ہو چکی ہے -
۱۱- فضلی کی کربل کتھا: ڈاکٹر گیان چند جین، ص ۵۲۲، نقوش شمارا ۱۰۶، لاہور ۱۹۶۶ع -
۱۲- صوبہ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات: مرتبہ محمد عتیق صدیقی، ص ۱۸۹، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۲ع -
۱۳- طبقات الشعرائے ہند: کریم الدین و فیلن، ص ۶۱، مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۴۸ع -
۱۴- طبقات الشعرائے اُردو: ص ۶۱ -
۱۵- کربل کتھا کا زمانہ: ڈاکٹر محمد انصار اللہ، ص ۲۴، ''قومی زبان''، کراچی نومبر ۱۹۶۹ع -

۱۶- ایضاً ، ص ۲۸ -

۱۷- محمد علی خاں شوق حیدر آبادی مصنف چہار درویش نے اپنے استاد شاہ معین کی وفات پر قطعہ تاریخِ وفات لکھا جس کے چھٹے مصرعے ''ہویدا محمد معین در بہشت'' سے ۱۱۹۹ عدد برآمد ہوتے ہیں ـــــ تذکرہ مخطوطاتِ ادارۂ ادبیاتِ اُردو (جلد اول) ، مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور ، ص ۱۲۰ ، حیدر آباد دکن ۱۹۴۳ع -

۱۸- فتح المعین : معین الدین حسین علی (مخطوطہ) انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۱۹- ایضاً : ص ۵ — ۷ -

۲۰- ۲۱- تفسیرِ مرادیہ : شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی ، ص ۳۲۶ ، مطبع مہانندی ، کلکتہ ۱۲۶۶ھ/۱۸۴۹ع -

۲۲- ''سنبھل ایک پرانا شہر ہے - اس میں نواب امین الدولہ کا خالدان اور دوسرے انصاری لوگ میاں سرائے میں ممتاز ہیں -'' وقائع عبدالقادر خانی : ترجمہ از معین الدین افضل گڑھی ، علم و عمل : (جلد اول) ، ص ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، اکیڈمی اوف ایجوکیشنل ریسرچ ، کراچی ۱۹۶۰ع -

۲۳- تفسیرِ مرادیہ (دیباچہ) : مخطوطہ ذخیرۂ شیرانی ، پنجاب یونیورسٹی لاہور -

۲۴- ایضاً -

۲۵- دائرۂ معارفِ اسلامیہ : (جلد ۱۰) ، ص ۳۱۸ ، دانش گاہ پنجاب ، لاہور ۱۹۷۳ع -

۲۶- نزہۃ الخواطر : عبدالحی ، الجزالسابع (جلد ۷) ص ۱۸۲ ، حیدر آباد دکن ۱۹۵۹ع -

۲۷- ملفوظاتِ عزیزی : ص ۴۰ ، مطبع مجتبائی میرٹھ -

۲۸- تذکرۂ اہلِ دہلی : سرسید احمد خاں ، مرتبہ قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی ، ص ۲۷ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ۱۹۵۵ع -

۲۹- حیاتِ جاوید : الطاف حسین حالی ، حصہ دوم ، ص ۳۸۷ ، نامی پریس کانپور ۱۹۰۱ع -

۳۰- تفسیرِ رفیعی : شاہ رفیع الدین ، ص ۲ ، مطبع نقشبندی ۱۲۷۲ھ -

۳۱- تفسیرِ رفیعی : ص ۱۰ -

۳۲- تفسیرِ رفیعی : ص ۱۷ - ۱۸ -

۳۳- دیباچہ موضح القرآن: مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی ، ص ۳۳۱ ، مطبوعہ نقوش ۱۰۲ ، لاہور مئی ۱۹۶۵ع -
۳۴- مقالاتِ سرسید: مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی ، (جلد ہفتم) ، ص ۲۵۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۲ع -
۳۵- اُردو دائرۂ معارف اسلامیہ : (جلد ۱۲) ، ص ۹۳۵ ، دانش گاہ پنجاب ، لاہور ۱۹۷۳ع -
۳۶- تذکرۂ اہل دہلی : سرسید احمد خاں ، ص ۵ء ۷ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۵ع -
۳۷- دیباچہ موضح قرآن : مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی ، ص ۳۳۲ ، مطبوعہ نقوش شمارہ ۱۰۲ ، لاہور مئی ۱۹۶۵ع -
۳۸- قرآن مجید مع ترجمہ شاہ رفیع الدین و مولانا اشرف علی تھانوی ، ص ۲۷۰ - ۲۷۱ ، تاج کمپنی لمیٹڈ کراچی ، پاکستان -
۳۹- القرآن الحکیم شاہ عبدالقادر صاحب ، ص ۳۹۵ — ۳۹۷ ، تاج کمپنی لمیٹڈ کراچی پاکستان -
۴۰- قرآن مجید ترجمہ شاہ رفیع الدین و مولانا اشرف علی تھانوی ، ص ۶۸۹ -
۴۱- القرآن الحکیم : ص ۱۰۱۱ -
۴۲- القرآن الحکیم : ص ۵۸۵ -
۴۳- اُردو میں قرآنی محاورات : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں ، ص ۳۰۸ — ۳۵۴ ، مطبوعہ سہ ماہی ''نیا دور'' ، شمارہ ۲۹ - ۳۰ ، کراچی -
۴۴- تاریخ نثر اُردو بنام تاریخی نمونہ منثورات (حصہ اول) احسن مارہروی ، ص ۸۱ - ۸۲ ، مسلم یونیورسٹی پریس ، علی گڑھ ۱۹۳۰ع -
۴۵- مضمون مولوی عبدالحق ، مطبوعہ سہ ماہی اُردو ، (جلد ۱۷) ، اورنگ آباد دکن ، جنوری ۱۹۳۷ع -
۴۶- تاریخ نثر اُردو : (جلد اول) احسن مارہروی ، ص ۸۱ - ۸۲ -
۴۷- کتبۂ مزار پر یہی سالِ وفات کندہ ہے - عبدالقادر رامپوری نے جو قطعۂ تاریخ وفات دیا ہے ('علم و عمل' اُردو ترجمہ ، ۲۹۶ - ۲۹۷ ، مطبوعہ اکیڈمی اوف ایجوکیشنل ریسرچ ، کراچی ، ۱۹۶۰ع) ، اس کے آخری مصرع ''صد افسوس مرزا محمد شریف'' سے ۱۲۳۱ھ ضرور برآمد ہوتے ہیں لیکن یہ سالِ وفات کسی مرزا محمد شریف کا ہے نہ کہ حکیم محمد شریف خاں کا (ج - ج) -

۴۸- قدیم اُردو : عبدالحق ، ص ۱۳۶ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۶۱ع -

۴۹- ۵۰- اُردو گرائمر : ہنجمن شلزے ، ترجمہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، ص ۴۰ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۷ع -

۵۱- اے لنگوسٹک سروے اوف انڈیا : گریرسن ، (جلد نہم) ، ص ۳ ، موتی لال بنارسی داس ، دہلی (نقش ثانی) ۱۹۶۸ع -

۵۲- ایضاً : ص ۳ - ۴ - ۵۳- ایضاً : ص ۹ - ۱۰ -

۵۴- ایضاً : (جلد نہم) ، ص ۸ -

۵۵- ہندوستانی گرامر از شلزے کے انگریز مترجم نے اس کی تاریخ تکمیل ۳۰ جون ۱۷۴۱ع دی ہے - دیکھیے اُردو ترجمہ از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، ص ۳۹ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۷ع -

۵۶- اُردو گرائمر : شلزے ، اُردو ترجمہ از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، ص ۴۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ، ۱۹۷۷ع -

۵۷- اُردو گرائمر : ہنجمن شلزے (اُردو ترجمہ) ، ص ۱۳۰ -

۵۸- ایضاً : مقدمہ ص ۸ - ۹ -

۵۹- اے لنگوسٹک سروے اوف انڈیا : گریرسن ، (جلد نہم) ، ص ۱۰ — ۱۲ -

۶۰- اُردو کی بابت فرانسیسیوں کی چند تحریریں : آغا افتخار حسین ، سہ ماہی ''اُردو نامہ'' ، شمارہ نمبر ۱۵ ، کراچی - اس مضمون میں یہ حوالہ گارساں دتاسی کی کتاب ''Origine Et Diffusion De L' Hindustani'' ص ۳۲۰ سے دیا گیا ہے -

۶۱- دی اُردو نیو ٹیسٹامنٹ (The Urdu New Testament) ایچ - یو - ویسٹ بریچٹ ، ص ۱۰ ، برٹش اینڈ فورن بائیبل سوسائٹی لندن ۱۹۰۰ع -

۶۲- ۶۳- سندھ میں اُردو کا دو سو سال پرانا مخطوطہ : پروفیسر محمد سلیم ، ص ۴۸ ، مطبوعہ قومی زبان ، کراچی ، دسمبر ۱۹۶۷ع -

۶۴- قطعہ سال تصنیف کے چوتھے مصرع سے ۲۰۹۶ برآمد ہوتے ہیں جو ظاہر ہے کہ درست نہیں ہیں - لفظ ''مظہر'' سے ۱۱۴۵ عدد نکلتے ہیں اور چونکہ یہی اعداد مخطوطے اور مطبوعہ کتاب میں ہندسوں میں بھی درج ہیں اس لیے سال تصنیف ۱۱۴۵ھ صحیح ہے - اس قطعہ پر یہ اعتراض تو کیا جا سکتا ہے کہ فضلی نے سال تصنیف کا اچھا قطعہ نہیں لکھا لیکن قطعہ پر اعتراض کرکے کربل کتھا کے سال تصنیف ۱۱۴۵ھ کو رد نہیں کیا جا سکتا - نظر ثانی کا سال ہندسوں میں ۱۱۶۱ھ دیا گیا ہے اور بیت سے ۱۱۷۰ھ برآمد ہوتے ہیں - لیکن ''بہ نیکی'' کو ''بنیکی'' لکھنے سے ، جیسا کہ قدیم املا میں

عام تھا ، پوری بیت سے ۱۱۶۰ھ نکلتے ہیں ۔ ایک سال کا فرق فن تاریخ گوئی میں جائز سمجھا جاتا ہے ۔ یہاں بھی فضلی پر یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ اسے تاریخ گوئی پر قدرت نہیں ہے لیکن ہندسوں میں لکھے ہوئے سال نظرثانی کے پیش نظر ، جب کہ نہ صرف مخطوطے میں بلکہ کریم الدین کے تذکرے طبقات الشعرائے ہند میں بھی یہی سال موجود ہے ، ۱۱۶۱ھ کو رد کرنا آسان نہیں ہے ۔ یہ بات بھی واضح رہے کہ جہاں تک ۱۱۴۵ھ اور ۱۱۶۱ھ کے سنین کا تعلق ہے ، مخطوطے میں کسی قسم کی کانٹ چھانٹ نہیں کی گئی ہے ۔ ایک بات اور ۔ 'محمد شاہ' کا نام نثر میں بھی آیا ہے اور نظم میں بھی ۔ نثر میں جہاں نام آیا ہے وہ عبارت یہ ہے :

''المؤید بتائید اللہ المستعان والمؤید من السماء و المظفر علی الاعداء ، امین المملکت والولایت ، معین السلطنت والخلافۃ ، شایستۂ مسندِ سلطانی ، زینت رتبۂ گورگانی ، شرفِ دودمانِ تیمور ابو المظفر و المنصور السلطان ابن السلطان والخاقان ابن الخاقان ، شاہنشاہ سپہر بارگاہ ، جم جاہ ، سکندر سپاہ ، روشن اختر ، ثریا لشکر ، دارا شوکت ، فریدون فر ، غرۂ ناصیۂ سرفرازی ، محمد شاہ پادشاہ غازی ادام اقبالہ ، و دوام اجلالہ ، اللھم متع المسلمین بطول بقائہ و حیاتہ . . . ''
(مطبوعہ کربل کتھا ، ص ۳۵ ، مرتبہ مالک رام و مختارالدین احمد) ۔

''نظم'' میں ''کسی'' نے 'احمد شاہ' کو کاٹ کر 'محمد شاہ' کیا ہے لیکن نثر کی عبارت وہی ہے جو اصل میں ہے ۔ اس میں کسی قسم کی کانٹ چھانٹ یا تصحیح نہیں کی گئی ہے بلکہ ''ادام اقبالہ و دام اجلالہ'' وغیرہ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ عبارت لکھتے وقت محمد شاہ زندہ تھے ۔ محمد شاہ کا انتقال ۲۷ ربیع الثانی ۱۱۶۱ھ کو ہوا ۔ اس کا بیٹا احمد شاہ ۲ جمادی الاول ۱۱۶۱ھ کو تخت پر بیٹھا ۔ نظرثانی کا سال ، فضلی کے مطابق ، ۱۱۶۱ھ ہے ۔ اس لیے معلوم ہوتا ہے کہ فضلی نے ''فاتحات'' کے دو مقام پر دو شعروں میں خود ''احمد شاہ'' کر دیا اور ''کسی'' نے یا کاتب نے یہ دیکھ کر کہ نثر کی عبارت میں ''محمد شاہ'' کا نام آیا ہے ، ''فاتحات'' کے دونوں شعروں میں (مطبوعہ کربل کتھا ، ص ۱۰ و ص ۱۷) ''محمد شاہ'' کر دیا حالانکہ الفاظ ''محمد شاہ'' میں لفظ محمد کو ''مُحَ مَدْ'' پڑھنے سے وزن درست ہوتا ہے جس سے معلوم ہوا کہ اصل شعر میں ''احمد شاہ'' ہی تھا اور ''محمد شاہ'' بعد میں ''کسی'' اور کی اصلاح ہے ۔ پروفیسر

محمود الٰہی صاحب نے دیباچے کی محولہ بالا عبارت میں ، جہاں محمد شاہ کا نام آیا ہے ، لفظ ''ابو المظفر'' دیکھ کر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ یہ محمد شاہ کی کنیت ہے ، حالانکہ محولہ بالا عبارت کو دیکھ کر یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ ''شرفِ دودمانِ تیمور ابو المظفر و المنصور السلطان ابن السلطان والخاقان ابن الخاقان . . .'' میں ''ابو المظفر'' محمد شاہ کی کنیت کے طور پر آیا ہے ۔ ساری غلطی کی بنیاد یہی ہے ۔ جب ابو المظفر کو کنیت فرض کر لیا تو پتا چلا کہ محمد شاہ کی کنیت ''ابو المظفر'' نہیں تھی بلکہ ''ابو الفتح'' تھی اور چونکہ قطعہ و اشعار سالِ تصنیف میں کچھ فنی سقم تھا (حالانکہ ہندسوں میں سالِ تصنیف اور سالِ نظرثانی کی موجودگی میں کسی الجھاؤ کی گنجائش نہیں تھی) اس لیے یہ معلوم کرکے کہ ''ابوالمظفر'' شاہ عالم ثانی کی کنیت تھی ، یہ نتیجہ نکالا کہ پہلا مسودہ احمد شاہ (۱۱۶۱ھ — ۱۱۶۷ھ) کے زمانے میں مرتب ہوا ، جس پر فضلی نے ۱۱۷۰ھ میں نظرثانی کی اور پھر یہ بھی لکھا کہ ''تعویق کی وجہ جو بھی رہی ہو کتاب کی تکمیل شاہ عالم کے زمانے میں ہوئی'' (مضمون ''کربل کتھا'' : محمود الٰہی ، دو ماہی اکادمی لکھنؤ ، جلد ۱ ، شمارہ ۱ ، ص ۱۰۷ ، جولائی ۱۹۸۱ع) اور یہ نتیجہ نکالا کہ ''قرائن کہتے ہیں کہ ''کربل کتھا'' کی تکمیل ۱۱۸۶ھ سے پہلے نہیں ہوئی ۔'' (ایضاً ص ۱۰۷) سوال یہ ہے کہ اس ساری بحث میں ۱۱۴۵ھ کا سال کیوں اور کیسے غائب ہو گیا ؟ پھر ہندسوں میں لکھے ہوئے ۱۱۴۵ھ اور ۱۱۶۱ھ کو کیوں اور کیسے نظرانداز کیا جا سکتا ہے ؟ خود منشی کریم الدین نے ، جنھوں نے سب سے پہلے اس کتاب کو متعارف کرایا ، ۱۱۴۵ھ اور ۱۱۶۱ھ ہی کے سال دیے ہیں ۔ یہاں ''قرائن'' کی کیا اور کیوں ضرورت پڑی ؟ اس ساری بحث سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ''کربل کتھا'' کا سالِ تصنیف ۱۱۴۵ھ اور سالِ نظرثانی ۱۱۶۱ھ ہے ۔ (ج ۔ ج)

اصل اقتباس (فارسی)

ص ۱۰۴۲ ''عبارت الفاظ کتاب جام جہاں نما واضح بخاطر نمی رسد و اصطلاحات اہلِ ہند ہم معلوم نمی شود ۔ امید کہ بزبان ہندوستانی رسالہ ترتیب فرمایند ۔''

• • •

چوتھا باب

تاریخی نثر ، اس کا اسلوب

اب تک ہم اٹھارویں صدی کی اُردو نثر کی ان مختلف کتابوں اور ان کے اسالیب کا جائزہ لے چکے ہیں جن کا تعلق تنقیدی ، علمی اور مذہبی کتابوں سے تھا ۔ اس باب میں ہم کتبِ تاریخ کا مطالعہ کریں گے ۔ مختلف کتب خانوں کی 'فہرستِ مخطوطات' دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس صدی میں کتبِ تاریخ بھی اُردو میں ترجمہ و تصنیف ہوئیں ۔ مثلاً تاریخ فیروز شاہی کا اُردو ترجمہ وارث علی بن شیخ بہادر علی ساکن دار الخلافہ شاہجہان آباد نے کیا ۔ لیکن ان میں سے اکثر کتابوں کے سنہ تصنیف کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا ۔ یہ بظاہر اُنیسویں صدی عیسوی کی تصانیف معلوم ہوتی ہیں ۔ اس دور میں ایک تاریخی تصنیف "قصہ و احوالِ روہیلہ" یقیناً ایسی ہے جو اسی صدی کی تصنیف ہے اور اس اعتبار سے اُردو میں پہلی کتابِ تاریخ ہے جس میں معاصر واقعات کو اُردو نثر میں لکھا گیا ہے ۔ف

"قصہ و احوالِ روہیلہ" سید رستم علی بجنوری کی تصنیف ہے ۔ رستم علی بجنوری کا ذکر ان کے بیٹے سید منیف علی شوکت کے حوالے سے تذکروں میں آیا ہے ۔ اعظم الدولہ سرور نے لکھا ہے کہ وہ صاحبِ تصالیف تھے ۔[1] یادگار شعرا میں لکھا ہے کہ وہ خوش نویس کی حیثیت سے شہرت رکھتے تھے ۔[2] بے جگر نے لکھا ہے کہ ان کے بزرگوں کا وطن بارہہ تھا ۔ ان کے بیٹے منیف

ف۔ 'قصہ و احوالِ روہیلہ' کا سب سے پہلا تعارف ڈاکٹر نجم الاسلام نے اپنے ایک مضمون (تین نثری نوادر ، ص ۱۵۳ — ۱۶۳ ، مطبوعہ نقوش ، شمارہ ۱۰۵ ، لاہور ۱۹۶۶ع) میں کرایا تھا ۔ اس کا ایک مخطوطہ ان کے پاس اور ایک انجمن ترقی اُردو پاکستان میں محفوظ ہے ۔ انجمن کا مخطوطہ ہمارے پیش نظر ہے ۔

علی شوکت نے بنارس میں کسی انگریز کے زیر اثر عیسائی مذہب اختیار کر لیا تھا - میرٹھ میں خیراتی لعل بے جگر سے جب شوکت کی ملاقات ہوئی تو وہ کسی پادری کے بچوں کو پڑھاتے تھے اور منیف مسیح کہلاتے تھے -[۳] شیفتہ نے شوکت کے دو شعر دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ''یہ اشعار اس متبعِ دجال کے ہیں -''[۴] اس زمانے میں برعظیم میں آنے والے انگریز عام طور پر منشی لگا کر اُردو پڑھتے تھے - رستم علی بھی انگریزی فوج کی چھاؤنی دارانگر میں جان ہارس فورڈ کو ، جو اسپٹ صاحب کے نام سے معروف تھے ، اُردو پڑھاتے تھے - مسٹر اسپٹ نے ایک دن سید رستم علی سے اس موضوع پر کہ کس طرح علی محمد خان روہیلہ نے ملک کٹھیر میں شاہجہان پور سے لے کر ہردوار تک قبضہ کر لیا ، اُردو میں کتاب لکھنے کی فرمائش کی تاکہ اُردو سیکھنے والوں کو اس کے پڑھنے سے فائدہ ہو - رستم علی نے لکھا ہے کہ ''بندہ اگرچہ خوب ہوش جمع کرنے اس احوال کا نہ رکھے تھا فامّا حاکمِ صاحب والا مناقب سے عذر مناسب نہ جانا - پس جو کچھ سنا تھا اور جانتا تھا لکھا ہے -''[۵] ''قصہ و احوال روہیلہ'' کا مخطوطہ ۱۱ ذی الحجہ ۱۱۹۶ھ/۱۸ نومبر ۱۷۸۲ع کا مکتوبہ ہے - اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت انگریز فوج دارانگر کی چھاؤنی میں پڑی ہوئی تھی - ''تاریخ اودھ'' سے معلوم ہوتا ہے کہ ماہ رمضان ۱۱۹۵ھ/اگست ۱۷۸۱ع میں نواب آصف الدولہ کی اور انگریز سپاہ کے ساتھ نواب سید فیض اللہ خان کے آدمیوں کی لڑائی ہوئی - انگریزی و آصفی (آصف الدولہ) سپاہ کو ہزیمت ہوئی - پٹھانوں نے ان پلٹنوں کا اسباب لوٹ لیا - اس فساد کے بعد سے سپاہ کی تعیناتی دارانگر کے مقام سے موقوف ہو گئی -''[۶] رستم علی چونکہ دارانگر کی چھاؤنی میں پڑھاتے تھے اس لیے 'قصہ و احوال روہیلہ' ۱۱۹۵ھ میں چھاؤنی کے ختم ہونے سے پہلے تصنیف ہوئی - یہ کتاب شجاع الدولہ کی وفات اور آصف الدولہ کی تخت نشینی پر ختم ہوتی ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ یہ ۱۱۸۸ھ اور ۱۱۹۵ھ (۱۷۷۴-۱۷۸۱ع) کے درمیان لکھی گئی -

''قصہ و احوال روہیلہ'' کا آغاز ''آونا داؤد خاں کا ولایت سے'' سے ہوتا ہے - داؤد خاں کا ذکر کرکے رستم علی نے لکھا ہے کہ اس نے سنگوتی گاؤں کے زمیندار کو سزا دینے کے لیے اس پر حملہ کیا اور بہت سے لوگوں کو قید کر لیا - انھی قیدیوں میں ''ایک لڑکا عمر برس دس گیارہ نہایت خوبصورت ، رنگ سرخ سپید ، میٹھی زبان ، پیاری پیاری باتیں ، قوم جاٹ کا ہریم سنگھ نانو قید میں آیا - داؤد خاں نے اوس کو دیکھا - نزدیک بولایا - باتیں سنیں - بے اختیار جی کو

بھایا ۔ کمال شفقت سے فرزند اوس کو کہا ۔ علی محمد خاں نانو رکھا ۔ سنت ختنہ کی بموجب مذہب محمد صلعم کے فراغت پائی اور اوس لڑکے کو معلم باعمل کو سپرد کیا ۔ دو تین برس میں قابل ہرفن کا ہوا . . . داؤد خاں کا بیٹا محمد خاں نانو بلبی تھا . . . چنانچہ ایک روز سن پندرہ جلوس محمد شاہی میں سارے پٹھان سردار چھوٹے بڑے کو بلوائے کے علی محمد خاں کو ولی عہد اپنا کیا ۔"[۸] یہی پریم سنگھ جاٹ یعنی علی محمد خاں ، نوابان رامپور کے جدِ اعلیٰ ہیں ۔

"قصہ و احوال روہیلہ" کا مرکزی کردار علی محمد خاں ہے ۔ رستم علی نے علی محمد خاں کی زندگی کے حوالے سے اس دور کی تاریخ لکھی ہے جس میں اس کی مختلف جنگوں اور حسن انتظام کو بیان کیا گیا ہے ۔ علی محمد خاں اپنی اعلیٰ صلاحیت کی بنا پر مختلف راجاؤں اور زمینداروں کو شکست دے کر اس علاقے کا سب سے طاقتور حکمران بن جاتا ہے ، یہاں تک کہ محمد شاہ بادشاہ بنفس نفیس اس کی سرکوبی کے لیے آتے ہیں ۔ آنند رام مخلص نے اپنے "سفر نامہ"[۹] میں محمد شاہ بادشاہ اور علی محمد خاں کی اس جنگ کا حال بیان کیا ہے ۔ محمد شاہ کی یہ آخری فوج کشی تھی جس میں وہ خود میدان جنگ میں گیا تھا ۔ اس جنگ میں علی محمد خاں نے صلح کر لی اور محمد شاہ نے سرہند کی خدمت فوجداری سے اسے سرفراز کیا ۔ رستم علی نے احمد شاہ ابدالی کے حملوں کو بھی اس تصنیف میں بیان کیا ہے اور محمد شاہ کے بعد احمد شاہ کی تخت نشینی کا بیان بھی کیا ہے ۔ اس میں علی محمد خاں کی وفات کا بیان کرکے رستم علی نے ان واقعات کو بھی بیان کیا ہے جو اس کے بعد پیش آئے جن میں نواب سعید اللہ خاں خلف علی محمد خاں کی فتح یابی ، قائم خاں بنگش کا مارا جانا ، نواب ابو المنصور کی شکست ، احمد خاں بنگش کی فتح ، ابو المنصور خاں کا شکست کھا کر شاہجہان آباد آنا ، قنوج و مارہرہ پر پٹھانوں کا قبضہ ، بادشاہ دہلی کی ناراضی سے ابو المنصور (صفدر جنگ) کا اودھ جانا ، احمد شاہ درانی کا نجیب الدولہ کو امیر الامرائی کا منصب دینا ، شاہ عالمگیر ثانی کی شہادت ، جنگ پانی پت سوم میں احمد شاہ ابدالی کے ہاتھوں مرہٹوں کی شکست فاش ، سورج مل جاٹ پر نجیب الدولہ کی فتح ، شاہ عالم ثانی کا مرہٹوں کے ساتھ دہلی آنا اور نواب ضابطہ خاں کی شکست وغیرہ کے واقعات شامل ہیں ۔ نواب شجاع الدولہ کی وفات اور آصف الدولہ کی تخت نشینی پر یہ کتاب ختم ہو جاتی ہے ۔ اس کتاب میں ہندوستان کی تقریباً پچاس سالہ تاریخ ، روہیلوں اور پٹھانوں کے حوالے سے ، بیان ہوئی ہے اور اس اعتبار سے بھی یہ اس دور کی تاریخ کا ایک اہم ماخذ ہے ۔ اُردو زبان

میں یہ تاریخ کی پہلی کتاب ہے جو کسی فارسی کتاب کا ترجمہ یا تلخیص نہیں ہے بلکہ مصنف نے ، اپنی معلومات کی بنا پر ، اسے سادہ و عام فہم زبان میں لکھا ہے ۔

''قصہ و احوال روہیلہ'' کی نثر طبع زاد ہے جس میں اظہار بیان کا تنوع بھی ہے ۔ موقع و محل کے مطابق جیسے تاریخی منظر بدلتا جاتا ہے اس کا اسلوب بھی اسی کے مطابق اپنا لہجہ اور رخ بدلتا جاتا ہے ۔ اس میں جنگی مناظر بھی ہیں اور سازشوں کا احوال بھی درج ہے ۔ فوجی حکمتِ عملی بھی بیان کی گئی ہے اور مختلف مراسلے اور نامے و پیغام بھی لکھے گئے ہیں ۔ تاریخ نویسی اور نثر نگاری دونوں لحاظ سے یہ اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے ۔ تفسیرِ مرادیہ ، کربل کتھا ، شاہ رفیع الدین و شاہ عبدالقادر کے تراجم و تفاسیرِ قرآن کی طرح اس کتاب میں بھی اُردو نثر آگے بڑھتی ہوئی معلوم ہوتی ہے ۔ ''قصہ و احوالِ روہیلہ'' کی نثر کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے اسلوبِ بیان میں معیار کی یکسانیت ہے ۔ رستم علی کو اپنی بات پُر اثر طریقے سے بیان کرنے اور واقعات کو اختصار کے ساتھ لکھنے کا ڈھنگ آتا ہے ۔ رستم علی کی نثر بیانیہ ہے ۔ اس میں رنگینی و عبارت آرائی نہیں ہے بلکہ وہی زبان اور وہی انداز اختیار کیا گیا ہے جو عام طور پر بول چال کی زبان میں استعمال ہوتا ہے ۔ یہاں نثر انشاپردازی کے لیے نہیں بلکہ اپنا مقصد بیان کرنے کے لیے استعمال کی گئی ہے اسی لیے اس میں سلاست و روانی بھی ہے اور اپنی بات کو کہنے کی قوت بھی ۔ اس دور میں جب اُردو نثر میں تاریخی کتابیں لکھنے کی کوئی روایت نہیں تھی رستم علی کی یہ تصنیف اُردو نثر کی ایک نئی روایت کو جنم دیتی ہے ۔ احمد شاہ ابدالی ہندوستان پر فوج کشی کرتا ہے ۔ یہ وہ مشہور جنگ ہے جس میں مغل فوجوں کو آخری بار فتح نصیب ہوئی تھی ۔ رستم علی ایک مؤرخ اور نثر نگار کی حیثیت سے اسے یوں بیان کرتے ہیں :

''سن تیس جلوس معلیٰ میں کہ مزاج مبارک حضرت ظل اللہ کا بیماری . . . سے کسل رکھتا تھا کہ خبر آمد احمد شاہ افغان درانی کی گرم ہوئی ۔ نواب معین الملک نواب وزیر قمر الدین خاں کہ خدمت صوبہ لاہور کی سے سرفراز تھا ، مقابلہ احمد شاہ درانی کا کیا ۔ حضرت ظل اللہ نے شاہزادۂ عالمیان احمد شاہ بہادر معہ نواب وزیر قمرالدین خاں ، نواب ابو المنصور خان وغیرہ بائیس امراء عظیم الشان توپخانہ کثیر رخصت فرمایا ۔ کوچ بکوچ کئی منزل میں سرہند جا پہنچا ۔ اوس طرف سے احمد

شاہ درانی دریا اٹک تک کوہیلا مار اوترا ۔ مقابلہ معین الملک سے ہوا ۔ جنگ عظیم واقع ہوئی ۔ طرفین سے ہزارہا عالم مارا گیا ۔ آخرش نواب معین الملک نے نقد جان کا نثار کام خداوند نعمت کے کیا ۔ اوسی ضمن میں علی محمد خاں نے عبداللہ خاں ، فیض اللہ خاں دونوں بیٹوں اپنو کوں حضور احمد شاہ درانی کے بھیجا تھا ۔ سرداروں ولایتی سے تحفہ تحایف اس ضلع کے بھیج کر سلسلہ دوستی کا مربوط کیا تھا ۔ بعد کئی روز کے لشکر کے شاہ دران کا اور لشکر ہندوستان کا مقابل ہوا ۔ چند روز جنگ توپ رہکلہ کی رہی ۔ قضا کار گولا توپ کا نواب وزیر قمرالدین خاں بہادر کے لگا ۔ اوسی وقت نقد جان کا تصدق خداوندِ عالم کے ہوا ۔ تن خاکی نے اوپر خاک کے استراحت کی ۔ وقوع اس واقعہ کی سے تمام لشکر ہندوستان کا بے ہواس ہوا ۔ شاہزادہ عالم و عالمیان احمد شاہ بہادر مسلحہ گھوڑے پر سوار ، کئی ہزار سوار چوکی ہوئی سے مقابلہ شاہ دران کا فرمایا ۔ طرفین سے توپ رہکلا ، کجنال ، شترنال ، قینچی بان وغیرہ چھوٹتے تھے ۔ عالم طرفین میں کوئی مر گیا ، کوئی تڑپھے ، کوئی سسکے تھا ۔ شاہ زادہ عالم نے مانند شیرنر کے اور ہاتھی مست کے نعرہ مارا کہ ”اے جوانوں ہندوستان کے ، وقت تن دہی اور مردمی اور دلاوری بہادری کا ہے ۔ بنامِ خدا عز و جل دل قوی رکھو ۔ جرأت کرو و دیکھو غول درانی کا بھاگا جاتا ہے ۔ سنتے ہی اس آوازہ کے جوانوں ہندوستان کے نے گھوڑے چلائے ۔ درانیوں میں مل گئے ۔ تلوار پر تلوار مانند بجلی کے چلنے لاگی ۔ گرد غبار سم گھوڑوں سے اس قدر بلند ہوئے ، آسمان اور آفتاب نظر آنے سے چھپ گیا ۔ گویا نمونا قیامت کا تھا ۔ تلوار پر تلوار لگتی تھی ۔ شور چھاچھنی تلوار اور شپاشپی نیزہ کی سے آسمان چاہتا تھا کہ پھٹ جا اور زمین زرہ زرہ ہو کر مانندِ خاک کے اوڈ جا ۔ اوس میدان میں شاہ زادہ عالمیان جس طرف گھوڑا دپٹ جاتا تھا جس طرح باز اوپر کبوتر کے تیغ بے دریغ مانند گھاس کاٹتا تھا ۔ تنک کے تنک ، غول کے غول درانیوں کے مانند ریوڑ بھینڈوں کے بھاگے ۔ ہزار ہا عالم طرفین کا قتل میں آیا : ع ”کوئی تڑپھے کوئی سسکے، کوئی ہوہے بے جان ۔“ فتح لشکر ہندوستان کی ہوئی ۔ طنبور فتح کا بجایا ۔ احمد شاہ درانی شکست پا کے متوجہ طرف قندھار کے ہوا ۔“ ۱۰

ساری کتاب میں نثری اسلوب کا یہی دلچسپ بیانیہ انداز ہے ۔ اس نثر

میں چھوٹے چھوٹے جملے بھی ہیں جو اپنی جگہ مکمل اور پوری ایک بات کو بیان کرتے ہیں ۔ طویل جملے بھی ہیں جو عبارت آرائی کی وجہ سے طویل نہیں ہیں بلکہ ایک بات کو سیاق و سباق کے ساتھ بیان کرنے کی وجہ سے طویل ہیں ۔ یہاں اہمیت عبارت کی نہیں بلکہ اس بات کی ہے جسے کہنے کے لیے یہ کتاب لکھی گئی ہے ۔ عبارت کو اہمیت دینے سے نثر کی وہ صورت بنتی ہے جو ''نو طرز مرصع'' اور ''کربل کتھا'' کے بعض حصوں میں ملتی ہے اور بات کو اہمیت دینے سے وہ صورت بنتی ہے جو ''تفسیر رفیعی'' ، ''موضحِ قرآن'' ، ''تفسیر مرادیہ'' اور ''قصہ و احوالِ روہیلہ'' میں نظر آتی ہے ۔ عبارت کو یا بات کو اہمیت دینے سے اسلوبِ نثر بدل جاتا ہے ۔ احوال روہیلہ کی نثر جدید رجحان نثر کی ابتدائی صورت ہے اس لیے اس کے اکثر جملوں کی ساخت پر اس عرب ایرانی تہذیب کی چھاپ کا واضح اثر بھی موجود ہے جس نے برعظیم کے اجتماعی اداروں اور انفرادی طرزِ عمل کو نئے سانچوں میں ڈھال کر نیا لہجہ ، نیا آہنگ اور نیا اندازِ فکر و اظہار دے کر انھیں بدلا تھا ۔ اوپر کے اقتباس میں بھی یہ اثر واضح ہے ۔ اب یہ چار جملے اور دیکھیے :

(۱) ''دونو بیٹوں اپنو کوں حضور احمد شاہ درانی کے بھیجا تھا ۔''

(۲) ''سنتے ہی اس آوازہ کے جوانوں ہندوستان نے گھوڑے چلائے ۔''

(۳) ''سرداروں ولایتی سے تحفہ تحایف بھیج کر سلسلہ دوستی کا مربوط کیا تھا ۔''

(۴) ''احمد شاہ درانی شکست پا کے متوجہ طرف قندھار کی ہوا ۔''

پہلے جملے میں ''دونوں بیٹوں اپنو کوں'' کی ساخت وہی ہے جو فارسی میں ''ہر دو پسرانِ خویش را'' کی ہے ۔ دوسرے جملے میں ''جوانوں ہندوستان'' اور تیسرے جملے میں ''سرداروں ولایتی'' فارسی ''سردارانِ ولایتی'' اور ''جوانانِ ہندوستان'' کا اُردو روپ ہیں ۔ یہاں فارسی کی طرح اُردو میں بھی موصوف کو صفت سے پہلے لایا گیا ہے ۔ اسی طرح ''سنتے ہی آوازہ کے'' یا ''سلسلہ دوستی کا مربوط کیا'' پر بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر واضح ہے ۔ چوتھے جملے میں ''متوجہ طرف قندھار کی ہوا'' پر بھی یہی اثر نمایاں ہے ۔ اس میں اُردو ساخت کا اثر صرف اتنا آیا ہے کہ علامتِ اضافت کو نکال کر ''کی'' کا اضافہ کر دیا گیا ہے ۔ آج ہم اسے ''قندھار کی طرف متوجہ ہوا'' کہیں گے ۔ فارسی تہذیب کے زیر اثر اُردو جملے کے الفاظ بھی اسی تہذیبی آہنگ سے مل گئے تھے ۔ اس نثر کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ان تہذیبی اثرات کا سایہ ڈھل رہا ہے اور

اُردو زبان اپنی آواز ، اپنے لہجے اور آہنگ کو دریافت کرنے کی کوشش میں لفظوں کی ترتیب ، صفت موصوف کے رشتے اور علامتِ اضافت کے رشتوں کو بدل کر اپنے وجود کی انفرادیت قائم کر رہی ہے - اس دور میں یہی تہذیبی اثرات دل و دماغ پر چھائے ہوئے تھے اور اسی لیے یہ از خود اُردو تحریروں میں در آتے تھے۔ اُردو جملے کی ساخت پر یہ اثرات کم ہونے کے باوجود محمد باقر آگاہ کی نثر میں بھی موجود ہیں اور میر امن کی ''باغ و بہار'' میں بھی ، ہلکے ہونے کے باوجود ، موجود ہیں - ہر تہذیب اپنے سانچے خود لے کر پیدا ہوتی ہے اور جب وہ تہذیب بدلتی یا مرتی ہے ، اس کے سانچے بھی اسی کے ساتھ ٹوٹ جاتے ہیں - اٹھارویں صدی اس تہذیب کا آخری دور تھا - انیسویں صدی میں جب انگریزی تہذیب پھیلی تو جملے کے ساخت میں تبدیلی کا عمل شروع ہوگیا - آج جو ہم یہ نثر لکھ رہے ہیں اس پر مغربی تہذیب اور انگریزی جملے کی ساخت کا اثر موجود ہے حالانکہ یہ ہمیں ابھی ویسے نظر نہیں آتا جیسے فارسی تہذیب کا اثر جملے کی ساخت پر ہمیں ''قصہ و احوالِ روہیلہ'' میں ایک نظر ہی میں دکھائی دے جاتا ہے -

رستم علی کی اس تصنیف میں بول چال کی وہی عام زبان استعمال ہوئی ہے جو لکھنے والے کے اردگرد بولی جا رہی ہے - اس پر کھڑی اور روہیل کھنڈی بولیوں کے اثرات بھی واضح ہیں - مثلاً ''کوئی تڑپھے ، کوئی سسکے تھا'' ، ''آسمان چاہتا تھا کہ پھٹ جا اور زمین زرہ زرہ ہو کر مانند خاک کے اوڈ جا'' یا ''بندہ اگرچہ خوب ہوش جمع کرنے اس احوال کا نہ رکھے تھا'' کے بجائے آج ''تڑپتا تھا - سسکتا تھا - پھٹ جائے - اڑ جائے - رکھتا تھا'' بولیں گے ، لیکن رستم علی کے ہاں فعل کی یہ صورت اس دور کی عام و مروجہ زبان کا حصہ تھی - ان علاقوں میں آج بھی گاؤں دیہات میں یہی تلفظ و لہجہ سننے میں آتا ہے - رستم علی کی نثر میں ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ فعل استمراری کا استعمال نہیں ملتا اور اس کے بجائے یہ صورت ملتی ہے :

''طرفین سے تو رہکلا ، کجنال ، شترنال ، قینچی بان وغیرہ چھوٹتے تھے -''
(مخطوطہ ص ۵۴)

''القصہ اس نوع کے سوال جواب ہوتے تھے -'' (ص ۷۳)

''جنگ قراولی ہوتی تھی -'' (ص ۸۳)

اس دور میں 'ڑ' کے بجائے 'ڈ' کا استعمال عام تھا - مثلاً اوڈی تھی (اُڑتی تھی) ، بھینڈوں (بھیڑوں) گڈھی (گڑھی) پڈھنے (پڑھنے) ، یہی صورت رستم علی کی نثر میں

ملتی ہے - قائم چاند پوری کے ہاں بھی 'ڈ' کا استعمال اسی طرح ملتا ہے - خانِ آرزو کی لغت ''نوادر الالفاظ'' میں بھی متعدد الفاظ 'ڑ' کے بجائے 'ڈ' سے لکھے گئے ہیں - رستم علی کے ہاں اس دور کے عام رجحان کے مطابق فارسی روزمرہ ، مرکب مصادر اور ان کی مختلف صورتوں کو اُردو میں ترجمہ کرنے کا رجحان ملتا ہے - مثلاً رخصت فرمانا ، مربوط کرنا ، استراحت کرنا ، قتل میں آنا ، تاب نہ آنا ، نعرہ بولنا ، لڑائی کھانا وغیرہ -

بحیثیتِ مجموعی ''قصہ و احوالِ روہیلہ'' اُردو نثر کے اس نئے اسلوب کی پیش رو ہے جو آئندہ دور میں اُردو نثر کا عام اسلوب بن جاتا ہے - اٹھارویں صدی میں دو اسلوب ساتھ ساتھ چل رہے ہیں - ایک وہ اسلوب جو ''نو طرز مرصع'' میں نظر آتا ہے اور ایک وہ اسلوب جو ''قصہ و احوال روہیلہ'' اور باقر آگاہ کے دیباچوں میں ملتا ہے - اگلے باب میں ہم ان نثری تصانیف کا مطالعہ کریں گے جن کا تعلق قصہ کہانیوں اور داستانوں سے ہے -

حواشی

۱- عمدۂ منتخبہ : اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروق ، ص ۳۸۹ ، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع -
۲- یادگار شعرا : مترجم طفیل احمد ، ص ۱۲۲ ، ہندوستانی اکیڈیمی الہ آباد ۱۹۴۳ع -
۳- تذکرۂ بے جگر : (قلمی) خیراتی لعل بے جگر ، انڈیا آفس لائبریری ، لندن -
۴- گلشنِ بے خار : نواب مصطفیٰ خان شیفتہ ، ص ۱۱۳ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۰ع -
۵- قصہ و احوال روہیلہ : سید رستم علی ، ص ۳ ، مخطوطہ انجمنِ ترقی اُردو پاکستان کراچی -
۶- تاریخ اودھ : نجم الغنی خاں (جلد سوم) ، ص ۲۴۹ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۹ع -
۷- قصہ و احوال روہیلہ : (مخطوطہ) ص ۹ -
۸- ایضاً : ص ۱۰ - ۱۱ -
۹- سفر نامۂ مخلص : انند رام مخلص ، مرتبہ ڈاکٹر سید اظہر علی ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۶ع -
۱۰- قصہ و احوال روہیلہ : (مخطوطہ) ص ۵۲ - ۵۸ -

● ● ●

پانچواں باب

افسانوی تصانیف اور اسالیب

محمد شاہی دور میں برعظیم کی تہذیب کا مرکزی دھارا خشک ہوگیا تھا اور وہ ہند پانی کی تہذیب بن کر رہ گئی تھی ۔ اس دور میں دو چیزیں مقبول تھیں : ایک چوسّی اور دوسری داستان اور دونوں کا مقصد سونے کے عمل کو آسان بنانا تھا ۔ داستانیں ، جن کی بنیاد عشق و عاشقی کے مہماتی قصوں پر قائم تھی ، اس تہذیب کے مزاج سے پوری مناسبت رکھتی تھیں اور اسی لیے یہ معاشرے کے ہر طبقے میں یکساں طور پر مقبول تھیں ۔ بوستانِ خیال اور قصۂ حاتم طائی جیسی داستانیں بھی فارسی زبان میں اسی زمانے میں لکھی گئیں ۔ ان سب داستانوں کے کردار بادشاہ ، شاہزادے ، شہزادیاں ، وزیر و سوداگر تھے اور ان میں تخیل کی پرواز اتنی تیز تھی کہ پلک جھپکتے میں دور دراز ملکوں میں پہنچا دیتی تھی ۔ وہ خواہشات ، جنھیں عملی زندگی میں یہ معاشرہ حاصل نہ کر سکتا تھا ، ان داستانوں کی خیالی مہمات کے ذریعے آسودہ کر رہا تھا ۔ ایک شہزادہ کسی شہزادی پر عاشق ہو کر اسے حاصل کرنے کے لیے نکلتا ہے ۔ راستے میں طرح طرح کے مصائب سے دو چار ہوتا ہے ۔ جنوں اور دیووں سے مقابلہ کرتا ہے ۔ طلسمات میں پھنس کر مردانہ وار مقابلہ کرتے ہوئے فتح پاتا ہے اور پھر شہزادی کو لے کر اپنے ملک واپس آتا ہے ۔ اس کے پاس کوئی ایسا توڑ ہوتا ہے. جو اسے کسی فقیر ، ہمدرد ، پری یا دیو زاد نے دیا ہے اور جس سے وہ ہر مشکل پر قابو پالیتا ہے ۔ وہ توڑ کوئی انگوٹھی یا مہرہ ہو سکتا ہے یا قصۂ مہر افروز و دلبر کی طرح کوئی چکتر ہو سکتا ہے جو مہرے کی ایک نئی شکل ہے ۔ ان داستانوں میں طلسم و سحر سے ایک ایسی دنیا آباد کی جاتی ہے جس سے خواب کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے ۔ یہی مزاج ہمیں نواب **عیسوی خان** کی داستان '**قصہ مہر افروز و دلبر**' میں ملتا ہے ۔ یہ اُردو کی قدیم ترین معلوم داستان ہے جو محمد شاہ یا احمد شاہ کے دور میں کسی وقت لکھی گئی اور تقریباً

ڈھائی سو سال بعد اب پہلی بار سامنے آئی ہے ۔ اس داستان کا مخطوطہ جو آغا حیدر حسن کو گوالیار میں حضرت جی کی درگاہ کے سجادہ نشین محمد غنی حضرت جی سے ۱۹۲۹ع میں ملا تھا ، پروفیسر مسعود حسین خاں نے اپنے مقدمے کے ساتھ مرتب کرکے ۱۹۶۶ع میں پہلی بار شائع کیا ۔ مخطوطے پر نہ مصنف کا نام آتا اور نہ کوئی ترقیمہ ، البتہ شروع میں کسی اور شخص کے قلم سے 'عیسوی خان بہادر' اور 'قصۂ مہر افروز و دلبر' لکھا ہوا تھا ۔ مسعود حسین خاں نے عیسوی خان کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کی کوشش کی لیکن کامیابی نہیں ہوئی اور مرزا فرحت اللہ بیگ اور آب حیات کے حوالے سے اس نتیجے پر پہنچے کہ ''یہ عیسوی خاں غالباً حافظ عبدالرحمٰن خاں احسان کے چچا ہوں گے کیوں کہ احسان کے والد حافظ غلام رسول خاں کا خطاب موسیٰ خاں محب الدولہ خان بہادر تھا اور محمد شاہ (۱۷۴۸ع — ۱۹ ـ ۱ع) اور احمد شاہ (۱۷۵۴ع — ۱۷۴۸ع) کے زمانے میں شاہزادوں اور شاہزادیوں کو کلام مجید پڑھانے پر مامور تھے ۔''[۱] فرحت اللہ بیگ اور محمد حسین آزاد نے جو کچھ لکھا تھا وہ عیسوی خاں کے بارے میں نہیں بلکہ موسوی خاں کے بارے میں تھا ۔ اٹھارویں صدی اور اس سے پہلے کی تاریخوں میں عیسیٰ خاں موسیٰ خاں کے نام کے کئی آدمی ملتے ہیں ۔ موسوی خاں مرزا معز و فطرت کا نام بھی تذکروں اور تاریخوں میں آتا ہے ۔ داؤد اورنگ آبادی کے ایک شعر میں موسوی خاں کا نام اس طرح آیا ہے :

موسوی خان اگر طور معانی کا کلیم
شعر داؤد ہے سب فرس اگر ہے دکنی[۲]

لیکن عیسوی خاں کا نام کہیں نظر نہیں آیا ۔ عیسیٰ خاں کو عیسوی خاں بنانے کا بظاہر کوئی جواز نظر نہیں آتا ۔ نثار احمد فاروقی نے اس سلسلے میں مزید دادِ تحقیق دی ہے اور لکھا ہے کہ ''سادات کا ایک چھوٹا سا خاندان کشمیر سے آ کر دہلی میں بس گیا تھا ۔ اس خاندان کے ایک فرد عیسیٰ خاں تھے ۔ ان کے بھانجے میر فرید الدین آفاق اور بیٹے امیر بخش شہرت تھے ۔ دونوں ثناء اللہ خاں فراق کے شاگرد اور شاہ فخر الدین دہلوی کے مرید تھے ۔ یہ تینوں ۱۲۱۶ھ/۱۸۰۱ع میں حیدر آباد دکن جا کر نواب شمس الامراء بہادر اور مہاراجہ چندو لال شاداں کے متوسل ہو گئے تھے ۔ یہاں آفاق و شہرت نے مل کر کئی کتابیں لکھیں جن میں دانش افروز ترجمۂ کلیلہ دمنہ (منظوم) ، ترجمۂ منطق الطیر (منظوم) ، چمنستانِ برکات ، گلدستۂ مجلس ، گلستاں (منظوم اُردو) ، دیوانِ ریختی وغیرہ شامل ہیں ۔

عیسیٰ خاں کے بارے میں شاہ کمال کے تذکرے 'مجمع الانتخاب' کے حوالے سے لکھا ہے کہ شہرت کے والد عیسیٰ خاں شاہ نظام الدین صوبیدار دہلی کے نائب تھے۔ جب جنرل لیک کی فوجوں نے ۱۸۰۳ع میں دہلی کو فتح کیا تو شاہ نظام الدین دہلی سے گوالیار چلے گئے۔ میر سید علی غمگین دہلوی، جن کے نام غالب کے بہت سے خطوط دریافت ہو چکے ہیں، انھی شاہ نظام الدین کے بھتیجے تھے اور گوالیار میں حضرت جی کی درگاہ بھی انھی کی ہے جن کے کتب خانے میں قصۂ مہر افروز و دلبر کا مخطوطہ رہا ہے۔ چونکہ اس مخطوطے کے شروع میں کسی کے قلم سے غلط سلط رومن رسم الخط میں "مالک اس کتاب کا نائب صاحب۔ جو کوئی دعویٰ کرے سو جھوٹا ہے۔" لکھا ہوا ہے اس لیے فاروقی صاحب کا خیال ہے کہ نائب صاحب سے یہاں عیسیٰ خاں مراد ہے۔ یہ کتاب ان کی ملکیت رہی ہے۔ کسی نے بعد میں اس پر قصہ عیسوی خاں بہادر لکھ دیا ہے اور سہواً عیسیٰ خاں کے بجائے عیسوی خاں قلم سے نکلا ہے، یا عرفاً یہ اسی طرح پکارے جاتے ہوں گے۔[3] یہاں یہ بحث بے ضرورت ہے کہ مسعود حسین خاں اور نثار احمد فاروقی کی تحقیق اور منطق میں کیسی کیسی غلطیاں ہیں اور کس طرح حامد کی ٹوپی محمود کے سر منڈھ دی گئی ہے، لیکن "قصۂ مہر افروز و دلبر" کی دریافت و اشاعت بذات خود ایک اہم واقعہ ہے۔

ڈاکٹر پرکاش مونس نے اپنی کتاب "اُردو ادب پر ہندی کا اثر"[4] میں لکھا ہے کہ عیسوی خاں اہلِ اُردو کے لیے ایک چیستانی شخصیت ہو لیکن ہندی میں وہ ایک جانے پہچانے ادیب ہیں۔ یہ بہاری ست سئی کی ایک ٹیکا (شرح) "رس چندرکا" کے مصنف ہیں اور ہندی کے یہی ادیب نواب عیسوی خاں قصۂ مہر افروز و دلبر کے مصنف ہیں۔ اس کے بعد انھوں نے اپنے ایک اور مضمون[5] میں عیسوی خاں کے بارے میں مزید معلومات فراہم کیں اور لکھا کہ عیسوی خاں کا نام سب سے پہلے ہندی کے مشہور تذکرۂ شعرا "شو سنگھ سروج" (۱۸۷۸ع) مصنفہ شو سنگھ سنیگر میں آیا ہے۔ جگن ناتھ رتنا کر کو بہاری ست سئی کا ایک مخطوطہ ملا جس میں مصنف کا نام عیسوی خاں، تصنیف کا نام "رس چندرکا" اور سالِ تصنیف سمبت ۱۸۰۹ (۱۷۵۲ع) درج تھا۔ اس شرح میں بہاری کے دوہوں کو فارسی و اُردو طریقے سے، حروف تہجی کے اعتبار سے، ترتیب دیا گیا ہے۔ ناگری پرچارنی سبھا کی کھوج رپورٹ ۱۹۴۱ع کے صفحات ۱۸۶ - ۱۸۷ اور ۱۹۵۵ع کی رپورٹ کے حصہ اول ص ۹۷ اور حصہ دوم کے ص ۲۱۹ پر لکھا ہے کہ نواب عیسوی خاں نرور (گوالیار) کے راجا چھتر سنگھ

کے متوسل تھے اور وہیں سمبت ۱۸۰۹ بکرمی یعنی ۱۷۵۲ع میں انھوں نے بہاری ست سئی کی ٹیکا نظم و نثر میں لکھی ۔ اس ٹیکا کے کئی مخطوطات موجود ہیں ۔ ہندی ساہتیہ سمیلن الہ آباد کے مخطوطے کے آخری بند کے یہ تین دوہے کتاب اور مصنف کے بارے میں اہم معلومات بہم پہنچاتے ہیں :

کیے پرسنگ نرور نرپتی چھتر سنگھ بھوبھان
پڑھت بہاری ست سیئا سب جگ کرت پرمان
تب سب کوہت کو سُگم بھاشا وچن ولاس
ادت عیسوی خاں کیورس چندرکا پرکاس
نند ، گگن ، بسو ، بھومی گنی کیجے برس بچار
رس چندرکا پرکاس کیے مدھو شیجی پور نمو گروار

ان دوہوں سے یہ بات معلوم ہوئی کہ عیسوی خاں نے نرور کے راجا چھتر سنگھ کی سرپرستی میں رس چندرکا لکھی ۔ آخری دوہے میں تصنیف کا سال ، مہینہ اور دن دیا گیا ہے ۔ ہندی میں صفر سے لے کر ۹ تک کے اعداد میں سے ہر ایک کے لیے کچھ مخصوص الفاظ مقرر ہیں ۔ سالِ تصنیف میں آنے والے اعداد کے متوازی الفاظ نظم کر دیے جاتے ہیں ۔ ان الفاظ کے اعداد دائیں سے بائیں لکھنے سے جو ہندسہ برآمد ہوتا ہے وہی سالِ تصنیف ہوتا ہے ۔ آخری دوہے میں نند ، گگن ، بسو اور بھومی کے اعداد بالترتیب ۹ - ۰ - ۸ - ۱ ہیں ۔ ان سے ۱۸۰۹ سمبت بنتا ہے ۔ دوسری سطر میں مدھو اور شیجی سے چیت کا مہینہ اور پورنما سے جمعرات مراد ہے ۔ عیسوی خاں نرور کے راجہ چھتر سنگھ کے متوسل تھے ۔ نرور ہاڑوں کی ریاست گوالیار کے راجہ کے ماتحت تھی ۔ اس کے راجہ چھتر سنگھ جنوری ۱۷۲۰ع میں گدی پر بیٹھے ۔ وہ کم از کم ۱۷۵۴ع تک ضرور حکمران رہے کیونکہ پیشوا راگھوبا دادا کی ڈائری میں ان کے ساتھ ایک معاہدے کا ذکر ملتا ہے جو جون ۱۷۵۴ع میں ہوا تھا ۔ ڈاکٹر پرکاش مونس نے قصہ مہر افروز و دلبر اور رس چندرکا کی نثروں کا مقابلہ کرکے بتایا ہے کہ یہ ایک ہی مصنف کے قلم سے نکلی ہیں ۔ عیسوی خاں نے رس چندرکا کے علاوہ ست سئی کی ایک اُردو شرح بھی لکھی تھی جس کا مخطوطہ ٹیکم گڑھ (مدھیہ پردیش) کے مہاراجا دیویندرسنگھ جودیو کی لائبریری میں محفوظ ہے جس میں ہر ورق پر ایک طرف اُردو رسم الخط میں اور دوسری طرف ہندی خط میں شرح لکھی ہے ۔ اس مخطوطے کے پہلے ورق پر 'نواب عیسوی خاں کرت رس چندرکا' لکھا ہوا ہے ۔ ہندی مخطوطات کے فہرست نگاروں نے ہر جگہ عیسوی خاں کے نام کے آگے

قوسین میں ''نواب'' لکھا ہے - ''قصہ مہر افروز و دلبر'' میں ان کا نام عیسوی خاں بہادر دیا گیا ہے - نام کے ساتھ بہادر کا لفظ کسی عام آدمی کے لیے استعمال نہیں ہوتا - پھر عیسوی خاں خود کوئی عام نام نہیں ہے - ایسے انوکھے نام کا کوئی اور شخص بھی ہو جو نواب بہادر بھی ہو اور ساتھ ساتھ مصنف بھی، ممکن نہیں ہے - نرور راج کو دولت راؤ سندھیا نے اٹھارویں صدی کے آخر میں فتح کر کے گوالیار میں شامل کر لیا تھا - قصۂ مہر افروز و دلبر کا مخطوطہ بھی گوالیار سے ملا ہے - اس لیے یہ قصہ اٹھارویں صدی عیسوی کے وسط میں یا اس سے کچھ اور پہلے لکھا گیا ہو گا جس کی تصدیق خود اس قصے کی زبان سے بھی ہوتی ہے اور جس کا ذکر خود مسعود حسین خاں نے اپنے مقدمے میں کیا ہے کہ ''وہ ہندو دیومالا سے بھی بخوبی واقف ہے - وہ اپنی اکثر تشبیہیں، جنھیں وہ اپمان کہتا ہے، بلا تکلف ہندی شاعری سے لیتا ہے - اس کے اکثر فقروں پر سور داس، میرا بائی یا رحیم کے دوہوں کی چھاپ نظر آتی ہے . . . اس کے پیش نظر یا تو فارسی داستانیں ہیں یا بھگتی اور ریتی کال کی شاعری کے وہ نمونے جو زبان زدِ خلائق ہو چکے تھے -''[6] اس بحث کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ قصہ مہر افروز و دلبر کے مصنف یہی نواب عیسوی خاں بہادر ہیں اور یہ قصہ محمد شاہ یا احمد شاہ کے دور میں لکھا گیا - جیسے قصۂ مہر افروز و دلبر کو دریافت کرنے کا سہرا مسعود حسین خاں کے سر ہے اسی طرح عیسوی خاں کو دریافت کرنے کا سہرا ڈاکٹر پرکاش مونس کے سر ہے - عیسوی خاں کی شخصیت اور زمانے کے تعین کے بعد یہ اُردو زبان کی قدیم ترین داستان قرار پاتی ہے -

قصۂ مہر افروز و دلبر دو حصوں میں تقسیم ہے - پہلے حصے میں داستان ہے جو کل کتاب کے دو تہائی صفحات پر مشتمل ہے اور ایک تہائی حصہ نصیحت نامے پر مشتمل ہے - داستانوں کے عام مزاج اور تہذیبی تقاضوں کے مطابق اس داستان میں بھی ایک بادشاہ کی کہانی سنائی گئی ہے جس کی اولاد زندہ نہیں رہتی تھی اور اسی لیے وہ اداس رہتا تھا - ایک فقیر کی دعا سے اس کے ہاں نہایت حسین و جمیل لڑکا پیدا ہوا جس کا نام مہر افروز رکھا گیا - دستورِ زمانہ کے مطابق چار برس کی عمر میں اسے پڑھنے بٹھایا گیا - مہر افروز ایسا صاحب طبیعت تھا کہ جو ''کوئی برسوں میں سیکھے تو یہ دنوں میں سیکھے -'' جلد ہی علوم و فنون کی تحصیل سے فارغ ہو گیا - جب چودہ سال کا ہوا تو باپ سے اجازت لے کر شکار کو گیا - وزیر کا بیٹا نیک اندیش ساتھ تھا - یہ دونوں

ایک پرندے کا پیچھا کرتے راستہ بھول گئے اور پریوں کے دیس میں آ گئے ۔ یہاں مہر افروز نے پریوں کے بادشاہ کی بیٹی دلبر کو دیکھا اور عاشق ہو گیا ۔ لیکن خود محبوب کو اس کی خبر بھی نہ ہوئی ۔ عشق کی آگ میں جلتے ہوئے وہ دیوانہ وار تلاشِ محبوب میں نکل کھڑا ہوا ۔ چلتے چلتے ایک فقیر سے ملاقات ہوئی ۔ فقیر نے مہر افروز کی راہنمائی کی اور اسے ایک ''چکتر'' دیا جس کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے پھینکنے سے دیو کا سر کٹ کر گر جاتا ہے ۔ مہر افروز اور نیک اندیش مختلف مرحلوں سے گزرتے، مصیبتیں جھیلتے، طلسمات میں گرفتار ہوتے، دیو اور دیولیوں سے لڑتے آخرکار منزلِ مراد کو پہنچ گئے ۔ مہر افروز کی شادی دلبر سے اور نیک اندیش کی شادی دیووں کے بادشاہ فریاد رس کی بیٹی گل رخ سے ہو گئی ۔ جب یہ قافلہ اپنے ملک کو واپس ہوا تو راستے میں پھر نئی مشکلات میں پھنس گیا لیکن آخرکار ان سب آفات و بلیات سے مقابلہ کرتا کامیاب و بامراد اپنے وطن واپس پہنچ گیا اور سارے ملک میں خوشی کا جشن منایا گیا ۔ مہر افروز و دلبر اس داستان کے مرکزی کردار ہیں لیکن داستانوں کے عام ڈھانچے کے مطابق ایک قصے میں سے دوسرا قصہ نکلتا ہے اور اس طرح کئی اور کردار سامنے آتے ہیں ۔ یہ ذیلی قصہ یا تو اسی داستان کا کوئی کردار مہر افروز کو سناتا ہے یا پھر منزلیں سر کرتے کرتے کوئی اور شخص راستے میں مل جاتا ہے جو خود تلاشِ محبوب میں سرگرداں ہے اور وہ اپنی داستان شہزادے کو سناتا ہے، یا کوئی طوطا مل جاتا ہے جو دراصل شہزادہ ہے جسے کسی دیونی نے طوطا بنا دیا ہے ۔ قصہ مہر افروز و دلبر میں روم کے بادشاہزادہ نور عالم اور ملکِ خطا کی شہزادی دلربا کی داستانِ عشق آرزو بخش نامی فقیر سناتا ہے جس سے گلشن آباد نامی جنگل میں مہر افروز کی ملاقات ہوتی ہے ۔ دیووں کے بادشاہ فریاد رس کی بیٹی گل رخ بلخ کے بادشاہ کی کہانی سناتی ہے جس پر الماس بانو پری اتنا ظلم ڈھاتی ہے کہ وہ جان دے دیتا ہے ۔ اسی طرح اس میں ایک اور ذیلی کہانی مقبول شاہ اور عشاق بانو پری کی ملتی ہے ۔ ایک روپ سے دوسرے روپ میں آ جانے والے بادشاہوں کی کہانی کے علاوہ ایک کہانی چکور کی اور ایک کہانی گھسیارے کی بھی ملتی ہے ۔ آخر میں ایک نصیحت نامہ دیا گیا ہے جس میں ہر قسم کی نصیحتوں اور عقل و دانش کی باتوں سے ایک جہان آباد کیا گیا ہے ۔ اس نصیحت نامے کا بنیادی ماخذ علم الاخلاق کی وہ عہد آفریں کتاب ہے جسے ہم ''اخلاقِ محسنی'' کے نام سے جانتے ہیں اور جس کا مصنف صاحبِ

''روضۃ الشہدا'' ملا حسین واعظ کاشفی ہے۔ اس ''نصیحت نامہ'' کے دوسرے ماخذ ''اخلاق جلالی'' اور ''اخلاق ناصری'' ہیں۔

مہر افروز و دلبر کی داستان طبع زاد ضرور ہے لیکن اس میں داستان کا عام ڈھانچا وہی ہے جو اس دور کی فارسی داستانوں اور اردو مثنویوں میں ملتا ہے۔ قصۂ مہر افروز و دلبر کو پڑھتے ہوئے ذہن بار بار میر حسن کی مثنوی ''سحرالبیان'' کی طرف جاتا ہے۔ ''سحرالبیان'' کا بادشاہ بھی بیٹے کی دولت سے محروم ہے۔ مہر افروز و دلبر کا بادشاہ عادل شاہ بھی اولاد سے محروم ہے۔ دونوں داستانوں کے بادشاہ اسی غم میں ترک دنیا کرکے فقیری اختیار کرنا چاہتے ہیں۔ دونوں کے ہاں فقیروں اور نجومیوں کی دعا سے چاند سا شہزادہ پیدا ہوتا ہے۔ چار برس کی عمر میں تعلیم شروع کی جاتی ہے۔ دونوں شاہزادے بلا کے حسین اور ذہین ہیں۔ دونوں داستانوں میں پریاں، دیو، طلسمات اور سحر ہیں۔ مصائب اور تکالیف کا بیان ہے اور پھر آخرکار وصل اور جشن کے منظر ہیں۔ بیرونی ڈھانچا کم و بیش ایک سا ہے لیکن تفصیلات میں فرق ہے جن سے کہانی کا مزاج مختلف ہو جاتا ہے۔ ''سحر البیان'' کی بنیادی خصوصیت جزئیات نگاری ہے اور یہی خصوصیت ''قصۂ مہر افروز و دلبر'' کی ہے۔ خانہ باغ کا جو نقشہ عیسوی خاں نے پیش کیا ہے اسی سے ملتا جلتا نقشہ ''سحر البیان'' میں موجود ہے۔ اسی طرح سراپا کی جو تفصیلات اس قصے میں ہیں اس سے ملتی جلتی تفصیلات ''سحر البیان'' میں ملتی ہیں۔ ''سحر البیان'' نظم میں ہے اور یہ قصہ نثر میں ہے۔ اسی طرح جب شاہزادہ نور عالم حوض میں اترتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ ''شیشے ہی کی زمین ہے، شیشے ہی کا آسمان ہے'' (ص ٦٤ - ٦٥) اور اس طلسماتی حوض کے اندر کا جو منظر دکھایا گیا ہے وہ کم و بیش وہی ہے جو جعفر علی حسرت کے ''طوطی نامہ'' میں راجہ اندر کے حوض کا ہے۔ اسی طرح مرواريد کا گنبد ویسا ہی ہے جیسا قصۂ حاتم طائی میں ''حمام بادگرد'' میں ملتا ہے۔ غرض کہ مہر افروز و دلبر کی داستان کا مقابلہ اٹھارویں صدی کی دوسری داستانوں سے کیا جائے تو معاشرتی فضا، ذہنی رویوں، انداز فکر، تہذیبی اقدار، داستان کے بیرونی ڈھانچے، جزئیات اور تکنیک میں گہری مماثلت کا احساس ہوتا ہے۔ ان داستانوں میں واقعات و مہمات (تفصیلات کے علاوہ) یکساں ہیں، صرف کرداروں کے نام مختلف ہیں۔ ان سب میں عشق بنیادی جذبہ ہے جو کہانی کو متحرک کرتا ہے اور مرکزی کردار کو محلوں کی نرم گرم فضا سے نکال کر مصائب کی آندھیوں اور مہمات کی تکلیفوں سے مقابلہ کرنے کا حوصلہ دیتا ہے۔

قصۂ مہر افروز و دلبر کا تصورِ عشق بھی اُس دور کے تصورِ عشق سے مماثل ہے۔ عاشق بے قرار ضرور ہے لیکن اسے وصل کا بھی پورا یقین ہے - یہی یقین اسے جدوجہد پر اکساتا اور اس میں مقابلے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے - فقیر آرزو بخش جب شہزادہ مہر افروز کو سمجھاتا ہے تو اسی تصورِ عشق کا اظہار کرتا ہے ــــ

''اے بادشاہزادہ ! کیوں بے قراری کرتا ہے ، جو عاشق ہوتا ہے سو معشوق کے تائیں ملتا ہے - وہ کون عاشق ہوا ہے کہ معشوق کوں نہیں ملا - عشق کے تائیں اثر ہے کہ جو کوئی عاشق ہوئے سو معشوق کوں ملے ہی ملے -''
(ص ۵۹ - ۶۰)

قصہ مہر افروز و دلبر میں اس دور کی داستان گوئی کی روایت کے مطابق کرداروں کے نام عام طور پر علامتی ہیں - شہر کا نام عشق آباد ہے - بادشاہ کا نام عادل شاہ ہے - جنگل کا نام فیضستان یا گلشن آباد ہے - فقیر کا نام آرزو بخش ہے - بیٹا مہر افروز اور ملکہ پری چہرہ ہے - وزیر جہان دانش اور وزیر زادہ نیک اندیش ہے - پری خورشید بانو ہے - پرستان کے شہر کا نام حسن آباد ، بادشاہ کا نام جہاں بخش ، بیٹی کا نام دلبر ، باغ کا نام محبت افزا ، پہاڑ کا نام کوہِ گلستاں ہے - اسی طرح اور دوسرے نام منور شاہ ، نورِ عالم ، گل رنگ وغیرہ ملتے ہیں - پھر اس میں خطا و ختن ، بلخ و روم اور کوہ قاف کے نام بھی اسی طرح آتے ہیں جس طرح اُس دور کی دوسری داستانوں میں ملتے ہیں - عیسوی خاں نے اس داستان میں اس دور کے تمام مقبول اور پسندیدہ ذہنی رویوں کو سمیٹ کر سننے والے کے لیے رنگا رنگ دلچسپیوں کا سامان فراہم کر دیا ہے - اُس دور کا ذہن تفصیلات و جزئیات کو پسند کرتا تھا - چنانچہ یہی خصوصیت اس داستان میں بھی موجود ہے - سراپا نگاری ، خانہ باغ کی تصویر ، محل کے اندرونی حصوں کے سامانِ آرائش اور جشن و جلوس کی تفصیلات اس میں بھی موجود ہیں - جس تہذیب نے اس دور کے فرد کی تربیت کی تھی اور جس خمیر سے ان کا مذاقِ فن اُٹھا تھا اس میں ان لوازمات کے بغیر داستان کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا - اس اعتبار سے بھی یہ داستان اپنے دور کی نمائندہ داستان ہے - وہ زبان جو اس میں استعمال ہوئی ہے عام بول چال کی زبان ہے اور سنسکرت و پراکرت الفاظ کے باوجود اپنے دور کی نمائندہ زبان ہے - اس داستان کو پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ لوگ جمع ہیں اور داستان گو انھیں چراغ کی مدھم روشنی میں داستان سنا رہا ہے - یہ سنانے کے انداز میں لکھی گئی ہے یا سناتے ہوئے کسی نے اسے قلمبند کیا ہے - اس قصے کو پڑھتے ہوئے یہ بات

سامنے آتی ہے کہ داستان گو کھڑی بولی کے علاقے کا رہنے والا ہے۔ اس کی زبان پر سہارنپور، مظفر نگر، میرٹھ، مراد آباد اور بجنور کے لہجے اور روزمرہ و محاورہ کا گہرا اثر ہے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اُردو زبان مختلف بولیوں کے اثرات قبول کرکے اپنے ارتقا کی کس منزل پر پہنچ چکی تھی اور اس کے رنگ روپ کی کیا صورت تھی؟ اس پر ہریانی، پنجابی، برج بھاشا، کھڑی اور بندیلی وغیرہ کے اثرات موجود ہیں، لیکن اب یہ سب اثرات جذب ہو کر نظروں سے اوجھل ہو رہے ہیں اور کھڑی بولی کی چھاپ گہری ہو رہی ہے۔ اس داستان کے اسلوب، ذخیرۂ الفاظ، تشبیہات و استعارات اور تلمیحات و اساطیر پر ہندی کا اثر نمایاں ہے۔ یہ اثر اس دور میں دہلی کی عام بول چال کی زبان پر اتنا نہیں تھا جتنا دہلی کے قرب و جوار اور یو پی کے علاقوں کی زبان پر تھا۔ اس میں فارسی کے وہی الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو عام بول چال کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے۔ اس کے اسلوب پر، ہندی زبان و ادب سے خود عیسوی خاں کی گہری وابستگی کا بھی اثر ہے اور اسی لیے جب وہ کسی چیز کو بیان کرتے ہیں تو ان کا ذہن ہندو اسطور کے ذریعے اس کا اظہار کرتا ہے۔ یہ عیسوی خاں کے لیے فطری طرزِ اظہار ہے۔ سراپا کا یہ ایک مختصر سا اقتباس دیکھیے:

''اور آنکھیں اوس کی کوں نرگس کی مناسبت دیجے تو نرگس تو چشم حیران رکھتا ہے اور اس کی آنکھیں تو رسیلی ہیں اور کھنجن میں کی جو مناسبت دیجے چنچلا پن کی تو اس میں چنچلا پن نہیں ہے۔ وہ تلہپتے ہیں اس واسطے کہ کوئی ہمارے تائیں ان آنکھوں کی مناسبت دے اور ان کا چنچلا پن جو ہے سو پٹیتی اور بکیتی کا ہے کہ اپنے کٹاچھ کے پٹے سے ابرنے کے بانک سے اوروں کو مارتیں ہیں۔ . . اور مرگ کو جویا کی اپمان دیجے تو مرگ نے ایسی سفیدی اور سیاہی اور لال ڈورے اور متوار پنا کہاں سے پایا۔'' (ص ۳۵ - ۳۶)

اس اقتباس میں ۱۰۲ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے فارسی و عربی الفاظ کی تعداد کل دس ہے اور ان دس میں سے بھی لفظ مناسبت تین بار، لفظ نرگس دو بار استعمال ہوا ہے۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو بول چال کی زبان میں عام تھے۔ یہی اس نثر کا بنیادی مزاج ہے۔ اس اقتباس میں ہندی الفاظ کی کثرت نے اہلِ اُردو کے لیے اسے مشکل بنا دیا ہے لیکن سراپا کے علاوہ، جہاں تشبیہات کے استعمال اور جسم کے مختلف حصوں کی تصویر کشی کی وجہ سے نثر کی

یہ صورت بنی ہے ، باقی قصے کی نثر میں وہی ہندی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو زیادہ عام اور مروج تھے ۔ عیسوی خاں یہ بتانا چاہتے ہیں کہ دلبر جب اپنے باغ میں سہیلیوں کے ساتھ آتی ہے تو وہاں کیا رنگ جمتا ہے ۔ یہاں چونکہ ہندی کے لکھ سکھ ورتن کی طرح سراپا نگاری کے جوہر دکھانے کی ضرورت نہیں تھی بلکہ داستان میں اثر کا رنگ بھرنے کے لیے بیانیہ انداز میں تفصیل کی ضرورت تھی تاکہ قصے کو دلچسپ و رنگین بنا کر آگے بڑھایا جا سکے اس لیے نثر آسان، سادہ و سلیس اور عام مروجہ زبان سے قریب ہو جاتی ہے ۔ جملے مختصر ہو جاتے ہیں اور عیسوی خاں کو بار بار لفظ ''اور'' استعمال کرکے (لفظ ''اور'' داستان میں کثرت سے استعمال ہوا ہے اور عیسوی خاں کا تکیہ کلام بن گیا ہے) جملے کو طویل بنانے کی ضرورت نہیں پڑتی اور نثر کی یہ صورت سامنے آتی ہے :

> ''سو ہر ایک کاولیں کرتی پھرتی ہیں اور آپس میں کھیلتیں ہیں ۔ کوئی کو تالیاں دے دے کر دوڑتی ہے ۔ کوئی چھپ رہتی ہے ۔ کوئی اسے ڈھونڈھتی پھرتی ہے ۔ کوئی آپس میں کھڑی ہنستی ہے ۔ کوئی پھوا پھوا آپس میں کھیلتی ہے ۔ کوئی باغ ہی کی سیر کرتی ہے ۔ کوئی پھول توڑ کانوں پر رکھتی ہے ۔ کوئی پھولوں کو ہاتھوں پر رکھتی ہے ۔ کوئی درخت کی ڈال ہاتھ میں پکڑ کر گاوتی ہے ۔ کوئی خوشی میں جو آئے ہے سو کھڑی نانچتی ہے ۔ کوئی کسی سے مزاخ کرتی ہے کہ تو اس باغ میں اکیلی سیر کرتی ہے سو اچھی نہیں لگتی ۔ کوئی اور تیرے ساتھ ہوئے تو اچھی لگے ۔ وہ دوڑ کے اس کے ہونٹ ملتی ہے ۔ کوئی آپس میں اس باغ ہی کی تعریف کرتی تھی ۔ کوئی سگھن درختوں میں جو دوڑتی پھرتی ہے سو اوڑھنی جو ان کی چمکتی ہے زری کی ، سو گویا جگنیاں چمکتیں ہیں یا بادل میں تارے چمکتے ہیں سو نظر آوتے ہیں یا دامنی ہے کہ گھٹا میں کوندھتی ہے ۔'' (ص ۲۹ - ۳۰)

''قصہ مہر افروز و دلبر'' کی نثر کا یہ عام رنگ ہے جس میں بول چال کی عام زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی لیے یہ زبان شمالی ہند کی قدیم اُردو نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ ہے ۔ وہ لوگ جو یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اُردو نے ہندی کنایات اور اساطیر کو اپنے اندر جذب نہیں کیا یہ نہیں دیکھتے کہ اُردو زبان کے محاورات ، روزمرہ ، امثال ، استعارات ، تشبیہات ، تصورات میں یہ سب کچھ اس طرح جذب ہو کر چھپے ہوئے ہیں کہ چشمِ بینا آج بھی انھیں پہچان سکتی ہے ۔ اُردو زبان دو کلچروں کا ایک ایسا سنگم ہے جس سے ایک نیا دریا وجود

میں آیا ہے ۔ اس میں مختلف و متضاد عناصر جذب ہو کر زبان کا حصہ بنے ہیں اور جنھیں آج بھی تجزیہ کر کے دریافت کیا جا سکتا ہے ۔ اسی لیے اس زبان میں ، ہندی کے مقابلے میں ، قوتِ اظہار زیادہ جان دار ، رنگا رنگ اور عام فہم ہے ۔ اُردو زبان صدیوں کے تخلیقی سفر میں مختلف اثرات کو جذب کر کے ایک وحدت ، ایک اکائی بن گئی ہے ۔

''قصۂ مہر افروز و دلبر'' کی نثر کی ایک اہمیت یہ ہے کہ یہاں جملوں کی ترکیب ، فارسی جملے کے اثر سے آزاد ہو رہی ہے ۔ اس کی ترکیب میں ، جملے کی ساخت میں دیسی لہجہ اور اس کا آہنگ نمایاں ہے ۔ فارسی جملے کا جو اثر آیا بھی ہے وہ اتنا دب کر آیا ہے کہ اس میں اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا ۔ یہ اثر داستان کے ابتدائی حصے پر زیادہ نمایاں ہے لیکن جیسے جیسے قصہ آگے بڑھتا ہے یہ اثر کم ہوتا جاتا ہے ۔ وہ بے ترتیبی ، جو ہمیں اس کے اکثر جملوں میں نظر آتی ہے ، اس وجہ سے ہے کہ یہ داستان شاید بول کر لکھوائی گئی ہے ۔ ''کربل کتھا'' کی نثر میں اس لیے ترتیب و ربط زیادہ ہے کہ وہ پہلے لکھی گئی ہے اور پھر سنائی گئی ہے ۔ یہی صورت تفسیرِ مرادیہ کے ساتھ ہے ۔ قصۂ مہر افروز و دلبر میں ''اور ، اور'' جو بار بار استعمال ہوا ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ یہ بول کر لکھوائی گئی ہے، یا سناتے ہوئے لکھی گئی ہے ۔ اس میں کثرت سے الفاظ اسی املا کے ساتھ لکھے گئے ہیں جس طرح وہ بولے جاتے تھے ۔ فارسی عربی کے الفاظ کو بھی عام بول چال کی زبان کے مطابق استعمال کیا گیا ہے ؛ مثلاً عمدگی کے بجائے عمداہٹ ، نزاکت کے بجائے نزکائی ، نرمی کے بجائے نرمائی ۔ زبان و بیان کا یہی وہ مزاج ہے جو اس قصے کی ساری عبارت میں جاری و ساری ہے ۔ اس کی زبان میں کم و بیش وہ ساری چیزیں موجود ہیں جو کربل کتھا میں نظر آتی ہیں اور جو آبرو و ناجی کی شاعری کی زبان میں موجود ہیں ۔ یہاں بھی فارسی عربی الفاظ کو ہندی الفاظ کے ساتھ واوٴ عطف سے ملایا گیا ہے ۔ نون غنہ کا استعمال بھی کربل کتھا کی طرح اسم ، فعل ، حرف ہر جگہ ملتا ہے ؛ مثلاً ناںک (ناک) ، ناںچ (ناچ) میریں (میرے) ، تیریں (تیرے) ، اونچیں (اونچی) ، کرناں (کرنا) ، جانناں (جاننا) ، کوں (کو) ، توں (تو) ۔ برخلاف اس کے جن الفاظ میں ہم آج نون کا استعمال کرتے ہیں یہاں لفظوں سے غائب ہے مثلاً انھو (انھوں) ، پہچ (پہنچ) ، میھ (مھینہ) ، نہی (نہیں) ، چارو (چاروں) ۔ یہی صورت ہ ، ھ کے ساتھ ہے ۔ آج ہم جہاں ھ/ہ استعمال نہیں کرتے وہاں مہر افروز و دلبر میں استعمال ہوئی ہے ؛ مثلاً بھوکھے (بھوکے) ، چیلھیں (چیلیں) ، سانمھنے (سامنے)

جھوٹھ (جھوٹ) اور جہاں آج استعمال کرتے ہیں وہاں استعمال نہیں ہوتی ؛ مثلاً وہائیں (وہاں ہی) ییٔی (یہ ہی) ، کیسائی (کیسا ہی) وغیرہ ۔ اٹھارویں صدی کے وسط میں الفاظ کے تلفظ و املا کی یہی صورت تھی ۔

''قصۂ مہر افروز و دلبر'' کی زبان پر مختلف بولیوں کے اثرات ایک ساتھ نظر آتے ہیں جو جمع بنانے کے مختلف طریقوں ، اسمائے ضمیر کی مختلف صورتوں ، حروف اور افعال میں ملتے ہیں جن کی تفصیل مسعود حسین خاں نے اپنے مقدمے میں دی ہے ؛ مثلاً عیسوی خاں بھوں کی جمع قدیم اُردو کے طریقے سے بھواں بناتے ہیں ، قلم کی جمع پنجابی طریقے سے قلمیں یا کھڑی بولی کے طریقے سے پری کی جمع پریں ، لکڑی کی جمع لکڑیں بناتے ہیں اور آنکھ کی جمع برج بھاشا کے طریقے سے آنکھن بناتے ہیں ۔ اسی طرح عیسوی خاں کی اس داستان میں اسمائے ضمیر کی بہت سی شکلیں ملتی ہیں ، مثلاً وس ، وسے (اُس ، اُسے) ، تے (تو) ، تیں (تو) ، توں (تو) ، یے (یہ کی جمع) ، وے (وہ کی جمع) ۔ اسی طرح تن (اس) تس ، جے ، تے ، انھو ، انھے ، کسو ، تنہوں (انھوں) ، یا کی (اس کی) ، کیتک ، آنگوں ، آنگو ، آگوں ، کیتی ، پچھیں ، ایسیں ، ایتا ، ایتی ، کد ، جد ، تد ، کئیوں (کئی ایک) وغیرہ ۔ اسی طرح ''حروف'' میں تائیں ، لوں ، کوں ، کے (کو) ، سر (سے) ، کیں (کے) ، سے (ساتھ) ، بلک (بلکہ) ، سوائے (سوا) ، سو ، ہیں (ہی) ، سیتی ، سیں ، پھیر وغیرہ استعمال میں آتے ہیں ۔ یہی صورت افعال کے ساتھ ہے ۔ عیسوی خاں ایسے مصادر استعمال کرتے ہیں جو قدیم اُردو میں ملتے ہیں لیکن ہندی میں آج بھی مستعمل ہیں ؛ مثلاً سالنا ، تلپھنا ، اپراجنا وغیرہ ۔ افعال میں ''و'' کا استعمال عام ہے جیسے آونا ، سمجھاونا ، لوٹاونا ، گاونا ، رووتا وغیرہ ۔ یہ صورتیں آبرو و ناجی کے ہاں بھی ملتی ہیں ۔ وہ کھڑی بولی کے طریقے سے ''کاں جا'' کہاں جاتا ہے یا کہاں جا رہا ہے کے معنی میں استعمال کرتا ہے ۔

''قصۂ مہر افروز و دلبر'' کی نثر ، لسانی نقطۂ نظر سے ، اس لیے بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس میں مختلف زبانوں کے اثرات ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں ۔ زبان اپنے ارتقاء کے جدید دور میں داخل ہو کر چھان پھٹک کے عمل سے گزر رہی ہے اور اب اس کی ایک ایسی صورت بن رہی ہے جسے تیزی کے ساتھ معیاری اور جدید تر صورت دی جا سکتی ہے ۔ اٹھارویں صدی اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس میں کئی بار اُردو زبان نے اپنا چولا بدلا ہے ۔ ''نوطرزِ مرصع'' کی نثر ''قصۂ مہر افروز و دلبر'' سے مختلف مزاج رکھتی ہے ۔

"نو طرز مرصع" اس دور کی ایک اور قابلِ ذکر تصنیف ہے جس میں فارسی انشا پردازی کی روایت کو داستان نویسی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے مصنف میر محمد حسین عطا خاں تحسین، مرصع رقم خاں جن کا خطاب تھا ۸، ضلع اٹاوہ کے ایک اچھے گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ ۹ ان کے والد محمد باقر شوق فارسی کے صاحبِ دیوان شاعر، خوش نویسی میں بے مثال اور نستعلیق آمیز شکستہ کے موجد تھے۔ ۱۰ تحسین نے اعجاز رقم خاں کی تعلیم و تربیت سے فنِ خوش نویسی و انشاپردازی میں کمال حاصل کیا۔ ۱۱ امراللہ الہ آبادی نے لکھا ہے کہ یہ گردیزی سید تھے اور ان کے بزرگ بابر بادشاہ کے زمانے میں گردیز سے ہندوستان آئے اور کڑہ مانک پور میں قیام کیا لیکن تحسین کے والد بچپن ہی میں دہلی آ گئے اور اورنگ زیب کے زمانۂ حکومت میں سہ ہزاری منصب و جاگیر سے سرفراز ہوئے۔ تحسین انقلابِ زمانہ کے باعث دہلی سے نکل کر مدت تک ناظمانِ بنگال کی خدمت میں رہے اور انگریزی حکومت کے ابتدائی دور میں کمپنی کے ہندوستانی ملازمین میں شامل ہو گئے۔ تحسین کو فارسی زبان پر پوری قدرت حاصل تھی۔ سوانح قاسمی، انشائے تحسین اور ضوابطِ انگریزی ان کی فارسی تصانیف ہیں۔ ۱۲ تحسین نے خود لکھا ہے کہ انھیں شروع ہی سے قصے اور افسانوں کا شوق تھا اور "مزاج اپنے کے تئیں اور شوق مطالعہ قصہ ہائے رنگین اور لکھنے افسانہ ہائے شیریں کے از بس مصروف رکھتا تھا۔" ۱۳ لطیفہ گوئی اور حاضر جوابی میں بھی بے مثال تھے۔ ۱۴ ملازمت کے سلسلے میں وہ کلکتہ میں رہے لیکن جب جنرل اسمتھ ۱۷۶۹ء میں انگلستان جانے لگا ۱۵ تو تحسین کو "بعضے خدماتِ عمدہ اور مختاری مقدمات نظامت" ۱۶ پر صوبہ عظیم آباد میں متعین کر دیا، لیکن "مختارِ معاملہ" سے اختلافات کی وجہ سے وہ ملازمت چھوڑ کر فیض آباد آ گئے۔ "عماد السعادت" کے مطابق تحسین ۱۷۷۰-۷۱ء میں فیض آباد میں موجود تھے اور شجاع الدولہ کا خریطہ کیپٹن ہارپر کو پڑھ کر سنایا تھا۔ ۱۷ اس لحاظ سے وہ کم و بیش ڈیڑھ سال عظیم آباد میں رہے۔

"نو طرز مرصع" لکھنے کا خیال، جس کا اصل نام "انشائے نو طرز مرصع" ہے، تحسین کو اُس وقت آیا جب وہ جنرل اسمتھ کے ساتھ کشتی کے ذریعے کلکتہ جا رہے تھے۔ تحسین نے اپنے دیباچے میں خود لکھا ہے کہ سفر طویل

تھا اس لیے ایک ''عزیز سراپا تمیز''ف۱ حکایات عجیب و غریب سے دل بہلاتے تھے۔ ایک دن اسی ''عزیز'' نے دوران سفر ''قصہ چہار درویش'' بھی تحسین کو سنایا اور اسے سن کر ان کے دل میں خیال پیدا ہوا کہ ''مضمون اس داستان بہارستان کے تئیں بھی بیچ عبارت رنگین زبان ہندی کے لکھا چاہیے کیونکہ آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجاد تازہ کا نہیں ہوا اور یہ کہ جو کوئی حوصلہ سیکھنے زبان اُردوئے معلیٰ کا رکھتا ہو، مطالعہ اس گلدستۂ بہاریں کے سے ہوش و شعور فحوائے کلام کا حاصل کر لے۔''۱۸ تحسین نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''چنانچہ چند فقرے'' بیچ تفنن طبع کے ''شروع داستان اول میں نوک ریز خامہ عجز نگار کے کیے۔''۱۹ ڈاکٹر سید سجاد حسین مرحوم نے ''نو طرز مرصع'' کے بارے میں انڈیا آفس کے مسودات و خطوط وغیرہ سے یہ معلومات فراہم کیں کہ جنرل اسمتھف۲ یکم جنوری ۱۷۶۸ء سے ۱۹ ستمبر ۱۷۶۸ء تک الہ آباد، پٹنہ اور کلکتہ آتا جاتا رہا۔ اس سفر میں تحسین اس کے ساتھ تھے اور ''نو طرز مرصع'' کا ابتدائی حصہ ۱۷۶۸ء کے اوائل اور ۱۷۶۹ء کے درمیان (جب جنرل اسمتھ انگلستان چلا گیا) لکھا گیا۔۲۰ اسمتھ کے جانے کے بعد عظیم آباد میں تحسین سرکاری خدمات کی وجہ سے اتنے مصروف ہوئے کہ انشا پردازی کا دماغ نہ رہا

ف۱۔ ''نو طرز مرصع'' کے نسخے مملوکہ شعبۂ فارسی لکھنؤ یونیورسٹی کے دیباچے میں اس ''عزیز سراپا تمیز'' کا نام میر تاج الدین آیا ہے۔ ''نو طرز مرصع'' مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، دیباچہ ص ۱۰، ہندوستانی اکیڈمی، الہ آباد، ۱۹۵۸ء۔

ف۲۔ جنگ بکسر (۲۶ ربیع الثانی ۱۱۷۸ھ/۲۳ اکتوبر ۱۷۶۴ء) میں جب شاہ عالم ثانی اور ان کے وزیر اعظم شجاع الدولہ کو شکست ہوئی اور بادشاہ انگریزوں کے قبضے میں آ گیا تو وہ اسے الہ آباد لے گئے اور ۲۴ صفر ۱۱۷۹ھ/۱۲ اگست ۱۷۶۵ء کو دباؤ ڈال کر ایک معاہدہ کیا جس کی رو سے شاہ عالم ثانی نے بنگال بہار اڑیسہ کی دیوانی انگریزوں کو دے دی۔ معاہدے کے بعد لارڈ کلایو کلکتہ واپس چلا گیا اور بادشاہ کی نگرانی کے لیے جنرل اسمتھ کو یہاں چھوڑ گیا۔ جنرل اسمتھ بادشاہ کی طرف سے احکامات جاری کرتا۔ اسمتھ قلعے میں قیام پذیر تھا اور بادشاہ شہر کے اندر مقیم تھا۔ شاہی نوبت کی آواز چونکہ اسمتھ کو ناگوار گزرتی تھی، اس نے حکماً اس کا بجانا موقوف کرا دیا ــــ ایز: اورینٹل بایو گرافیکل ڈکشنری، ٹامس ولیم بیل، ص ۳۶۱، کلکتہ ۱۸۹۲ء۔

اور جب اس ملازمت سے الگ ہو کر فیض آباد آئے تو اس داستان کو لکھنے کا خیال پیدا ہوا۔ اسی زمانے میں نواب شجاع الدولہ تک ان کی رسائی ہوئی اور ''دو چار فقرے اس داستان کے کہ اول ذکر اس کا بیان کر گیا ہوں، بیچ سمع مبارک حضرت ولی نعمت کے پہنچائے۔ . . توجہ دل سے مقبول خاطر و منظور نظر اشرف کے کر کے ارشاد فرمایا کہ از سر تا پا اس محبوب دل پسندیدہ دلہا کے تئیں زیور عبارت سے آراستہ کر۔''۲۱ نواب شجاع الدولہ کے ارشاد پر تحسین نے اس داستان کو لکھا لیکن ابھی وہ اسے مکمل کر کے نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کا ارادہ ہی کر رہے تھے کہ ۲۹ جنوری ۱۷۷۵ع کو نواب کا انتقال ہو گیا۔ جب غموں کی آندھیاں اتر گئیں اور نواب آصف الدولہ دادِ عیش دینے لگے تو انھوں نے ''نو طرز مرصع'' کو ایک قصیدے کے ساتھ نواب آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کیا۔ اس طرح یہ داستان شجاع الدولہ کی وفات سے کچھ عرصہ پہلے ۱۷۷۴ع میں مکمل ہوئی۔

اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا تحسین نے ''نو طرز مرصع'' کے چاروں قصوں کو ۱۷۷۴ع تک مکمل کر لیا تھا یا باقی حصے بعد میں تحسین نے یا کسی اور نے مکمل کیے؟ اس سلسلے میں شعبۂ فارسی لکھنؤ یونیورسٹی کے قلمی نسخے کے ترقیمے کے یہ الفاظ قابلِ توجہ ہیں ـــــ ''میر محمد حسین عطا خاں نے ایک قصہ لکھا تھا کہ وفات پا گئے۔ باقی ماندہ تین بھی اسی قدر تھے۔''۲۲ اس ترقیمے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ تحسین نے نواب شجاع الدولہ کی وفات سے پہلے ''نو طرز مرصع'' کا ایک قصہ لکھا تھا جس کا ثبوت ان مخطوطات سے بھی ملتا ہے جن میں صرف پہلے درویش کی داستان ملتی ہے: مثلاً انجمن ترقی اُردو کراچی کا مخطوطہ بھی پہلے درویش کی داستان پر ختم ہو جاتا ہے۔ انڈیا آفس لندن کے نسخے میں (فہرست نمبر ۱۳۰)، جو کرنل منٹکاف کے لیے لکھا گیا تھا، صرف پہلے درویش کی داستان ملتی ہے۔ اسی طرح انڈیا آفس لندن کے نسخہ نمبر ۱۳۱ میں، جو رچرڈ جانسن کے لیے لکھا گیا تھا، صرف پہلے درویش کی داستان ملتی ہے۔ فہرست کے نمبر ۱۳۲ میں بھی یہی صورت ہے۔۲۳ ان مخطوطات کے بعد ہماری نظر وقائع عبدالقادر خانی پر پڑتی ہے جس میں تحسین کا ذکر دو جگہ ان الفاظ میں آیا ہے:

(الف) ''دوسرے صاحب کا رفیق بینی رام اور صاحب کا منشی مشرف علی خاں پسر عطا حسین خاں اٹاوہ کا باشندہ تھا۔ ''قصۂ چہار درویش'' اسی زمانے کی عطا حسین خاں کی تصنیف ہے۔''۲۴

(ب) ''اور علی الدین خاں، حاجی رفیع الدین خاں کا بھتیجا ہے کہ عطا حسین
کی ''چہار درویش'' میں منثور کلام سب اسی کا ہے۔''[۲۵]

اقتباس الف میں عبد القادر خاں نے قصۂ چہار درویش کو عطا حسین خاں کی تصنیف بتایا ہے اور اقتباس ب میں اس کے منثور کلام کو علی الدین خاں سے منسوب کیا ہے۔ اب یا تو پہلی بات صحیح ہے یا دوسری۔ دونوں باتیں بیک وقت صحیح نہیں ہو سکتیں۔ جہاں تک صرف پہلے درویش کی داستان لکھنے اور مختلف نسخوں میں، جن کا حوالہ اوپر دیا گیا ہے، صرف پہلے درویش کی داستان موجود ہونے کا تعلق ہے اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ تحسین نے نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے جو نسخہ تیار کیا تھا اس میں صرف پہلے درویش کی داستان تھی اور باقی نسخے اسی نسخے سے تیار ہوئے۔

چہار درویش کی کہانی، جسے تحسین نے ''نو طرز مرصع'' میں لکھا ہے، خود تحسین کی تخلیق نہیں ہے بلکہ اس نے ''عزیز سراپا تمیز'' سے دوران سفر سن کر اسے اپنے مخصوص انداز میں اردو میں لکھا ہے۔ یہ وہی کہانی ہے جسے حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خاں نے کسی تقریب کے موقع پر محمد شاہ بادشاہ کو ہندی عبارت میں سنائی اور بادشاہ نے اتنا پسند کیا کہ اسے فارسی میں لکھنے کا حکم دیا۔ قصۂ چہار درویش کے فارسی ترجمے کے دیباچے میں حکیم محمد علی نے خود اس بات کی صراحت کی ہے۔ف یہی داستان ''نو طرز مرصع'' کا ماخذ ہے۔ جب ''نو طرز مرصع'' سامنے آئی تو یہ اپنے انداز کی ایک نئی چیز تھی جس میں اردو زبان کو فارسی کے ساتھ ملا کر مرصع بنایا گیا تھا۔ لکھنؤ کی تہذیب بھی مرصع سازی کی تہذیب تھی اسی لیے یہ داستان اپنے زمانے میں اتنی مقبول ہوئی کہ بہت سے لکھنے والوں نے اس کی پیروی کی۔ مہر چند مہر کھتری نے ''ملک محمد و گیتی افروز'' کے قصے کو ۱۲۰۳ھ/۸۹-۱۷۸۸ء میں جب اردو میں لکھا تو اپنی کتاب کا نام ''نو آئین ہندی'' رکھا۔ نو آئین اور نو طرز ایک طرح سے مترادف ہیں اور دیباچے میں اعتراف کیا کہ ''عطا حسین خاں چار درویش کا قصہ فارسی سے ہندی زبان میں تضمین کرکے نو طرز مرصع نام رکھا، سو الحق نو طرز مرصع ہے۔''[۲۶] بعد میں میر امن نے بھی نو طرز مرصع ہی کو سامنے رکھ کر اپنی مشہور زمانہ تصنیف ''باغ و بہار'' لکھی جس کے ابتدائی ایڈیشنوں میں یہ عبارت ملتی ہے: ''باغ و بہار تالیف کیا ہوا

ف۔ یہ اقتباس اسی کتاب کے صفحہ ۹۹۳ پر درج ہے۔

میر امن دلی والے کا، ماخذ اس کا نوطرز مرصع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چہار درویش سے۔" اسی طرح حکیم محمد بخش مہجور لکھنوی نے ۱۲۲۰ھ/۶ - ۱۸۰۵ع میں "گلشن نوبہار" کے نام سے ایک قصہ لکھا اور اس کے دیباچے میں اعتراف کیا کہ "اس قصہ فصیح و ملیح کو بہ خط گلزار بہ صفحۂ رنگین زبان ہندی میں بہ طرز نو مرصع کے لکھیے۔" محمد غوث زریں کا قصۂ چہار درویش بھی نو طرز مرصع کے بعد لکھا گیا۔ نو طرز مرصع نے اس قصے کو وہ شہرت دی کہ یہ سب کی نظروں میں آ کر مقبول ہو گیا۔

اس تصنیف کا نام "نو طرز مرصع" رکھنے کی دو وجہیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو تحسین نے اپنے خطاب کی مناسبت سے کہ مرصع رقم کہلاتے تھے، اس کا نام نو طرز مرصع رکھا۔ دوسرے یہ کہ مرصع رقم نے اُردو انشا کا ایک نیا طرز نکالا تھا جس میں "عبارتِ رنگیں" کو "ہندی زبان" میں لکھا تھا اور جس کے موجد ہونے کے وہ خود دعویدار تھے کہ "آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجاد تازہ کا نہیں ہوا۔" یہ نیا طرز بھی تھا اور مرصع بھی۔ "نو طرز مرصع" کے نام سے مصنف کے نام اور کام، اس کی شخصیت اور ایجاد کا پورا اظہار ہوتا ہے۔

قصۂ چہار درویش بارھویں صدی ہجری کی تخلیق ہے اور جیسے الف لیلہ کا کوئی ایک مصنف نہیں ہے بلکہ پوری تہذیب نے اپنی تخلیقی قوتوں سے اسے جنم دیا ہے اسی طرح قصۂ چہار درویش بھی کئی ارتقائی منازل سے گزر کر اپنی اس صورت تک پہنچا ہے۔ یہ قصہ نہ ہندی الاصل ہے اور نہ فارسی الاصل بلکہ ان دونوں تہذیبوں کے صدیوں کے میل ملاپ کا نتیجہ ہے۔ اس قصے کو "ہند مسلم کلچر" کے اس روپ نے جنم دیا ہے جو محمد شاہی دور میں سنبھالا لے رہا تھا۔ اس میں مختلف ایرانی و ہندوستانی عناصر ایک دوسرے سے گھل مل کر ایک ایسی شکل اختیار کر گئے تھے کہ ان کو پہچاننے کے باوجود الگ کرنا مشکل تھا۔

کہانی کا ڈھانچا یہ ہے کہ آغاز میں ولایت روم کے بادشاہ فرخندہ سیر کا قصہ بیان کیا گیا ہے جس کے کوئی اولادِ نرینہ نہیں تھی۔ اپنی ڈھلتی عمر کو دیکھ کر وہ بہت غمگین اور اداس رہتا تھا۔ آخرکار وہ دنیا ترک کر کے ایک گوشے میں جا بیٹھا۔ خرد مند نامی وزیر کے سمجھانے بجھانے پر وہ دوبارہ دن میں امور سلطنت پر توجہ دینے لگا لیکن رات عبادت اور مقابر کی زیارت میں گزارتا۔ ایک دن وہ خلافِ معمول آدھی رات کے وقت محل سے نکلا۔ ہوا کے

جھکّڑ چل رہے تھے ۔ کیا دیکھتا ہے کہ دور ایک چراغ ٹمٹما رہا ہے ۔ اسے خیال ہوا کہ یہ تجلی کسی مردِ خدا کے مکان پر متجلی ہے ۔ یہ سوچ کر وہ ادھر روانہ ہوا کہ شاید اس کی آرزو کا چراغ بھی منور ہو ۔ وہاں پہنچا تو کیا دیکھتا ہے کہ چار درویش بیٹھے آپس میں سرگرمِ سخن ہیں ۔ بادشاہ چھپ کر کھڑا ہوگیا اور ان کی باتیں سننے لگا ۔ پہلے ایک درویش نے اپنا قصہ سنایا جو ملکۂ دمشق کی سرگزشت پر مشتمل تھا ۔ پھر دوسرے درویش نے حاتم طائی کی سرگزشت اور اسی سے متعلق ملکہ بصرہ اور شہزادہ نیمروز کا قصہ سنایا ۔ جب تیسرے درویش نے اپنی داستان ختم کی تو صبح ہوگئی ۔ بادشاہ محل میں واپس آ گیا اور دوسرے دن درویشوں کو دربار میں بلوایا ۔ درویش آئے تو سب درباریوں کو رخصت کرکے بادشاہ ان سے مخاطب ہوا کہ تین درویشوں کی سرگزشت اس نے کل رات سنی ۔ اب چاہیے کہ چوتھا درویش بھی اپنی سرگزشت سے استفادہ بخشے لیکن درمیان سے حجاب کا پردہ اُٹھانے کے لیے پہلے خود بادشاہ نے فرخ سیر کا قصہ بیان کیا ۔ خواجہ سگ پرست کا قصہ بھی اسی سرگزشت کا ایک حصہ ہے ۔ اس کے بعد چوتھا درویش اپنی سرگزشت سناتا ہے اور جیسے ہی یہ سرگزشت ختم ہوتی ہے ، اندر محل سے غلغلہ شادی کا بلند ہوتا ہے اور خبر ملتی ہے کہ فرخندہ سیر کے ہاں فرزند تولد ہوا ہے ۔ لیکن یہ خوشی جلد ہی غمی میں بدل جاتی ہے ۔ کالے بادل کا ایک ٹکڑا آتا ہے اور شہزادے کو لے جاتا ہے ۔ دو دن بعد شہزادہ اسی طرح واپس آتا ہے ۔ اس کے بعد ہر مہینے ابرِ تیرہ آتا اور شہزادے کو لے جاتا ۔ جب اسی طرح کافی عرصہ گزر گیا تو ایک دن ، چاروں درویشوں سے مشورہ کرکے ، بادشاہ نے ایک خط شہزادے کے گہوارے میں ڈال دیا ۔ اس بار شہزادہ واپس آیا تو خط کا جواب موجود تھا اور بادشاہ کو شاہ جنات ملک شہپال بن شاہ رخ نے اپنے ہاں آنے کی دعوت دی تھی ۔ بادشاہ درویشوں کی رفاقت میں روانہ ہوا اور ملک شہپال کی مدد سے ہر درویش اپنی مراد کو پہنچا ۔ اس جملے پر قصہ ختم ہو جاتا ہے کہ "الٰہی جس طرح یہ چاروں درویش مع بادشاہ فرخندہ سیر و شہزادہ نیمروز و بہزاد خاں فرنگی ہر ایک اپنی مراد کو پہنچے اسی طرح ہر ایک کی مراد اور مقصد بر آوے ۔"

کہانی کے اس ڈھانچے میں چاروں قصوں کو بادشاہ روم فرخندہ سیر اور دوسرے ضمنی قصوں کے ساتھ ملا کر ایسا باہمی ربط پیدا کیا گیا ہے کہ یہ الگ الگ داستانیں مل کر ایک بڑی وحدت بن جاتی ہیں ۔ "نو طرز مرصع" کے اس قصے کو ناول کی تکنیک اور معیار سے دیکھنا ایسا ہی ہے جیسے کپڑے کو

ناپنے کے بجائے تولا جائے ۔ ناول اور داستان میں قصے کی دلچسپی اور تجسس ضرور مشترک ہے لیکن داستان کی دنیا الگ ہے ۔ اس کا الگ مزاج اور تقاضے ہیں ۔ داستان کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ دلچسپ و حیرت انگیز قصے سے سننے والوں کا دل بہلایا جائے اور انہیں ایسی دور دراز کی دنیاؤں اور فضاؤں میں پہنچا دیا جائے ، جو ان کی حقیقی زندگی سے مختلف ہوں ۔ عشق اس دور کا تہذیبی مزاج تھا اسی لیے بنیادی طور پر داستانیں عشق و رومان کی ایسی کہانیاں پیش کرتی ہیں جن کو سن کر افسردہ دل بھی افسردہ نہیں رہتے ۔ یہاں ذہن کو سکون اور ٹھنڈک بہم پہنچانے کا عمل ملتا ہے ۔ ہجر اور راستے کی دشواریاں عارضی ہوتی ہیں اور ہر کردار دنیا کے عیش و آرام کو چھوڑ کر اسی لیے ہفت اقلیم سر کرنے پر آمادہ ہے کہ اسے یقین ہے ایک نہ ایک دن وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہوگا ۔ ان کرداروں کا مزاج اُس اسلامی عقیدے سے بنا ہے جہاں مایوسی کفر ہے ۔ کسی بھی کردار میں عزم کی کمزوری اس لیے محسوس نہیں ہوتی کہ وہ اللہ کی ذات سے ، جو کارکشا و کارساز ہے ، ذرا بھی مایوس نہیں ہوتا ۔ وہ لوگ جو ذہن انسانی پر اس مابعد الطبعیات کے اثر کو بھلا دیتے ہیں ، اس امید پرستی کو ازمنۂ وسطی کی امید پرستی کا نام دیتے ہیں ۔ ان داستانوں کے مطالعے سے اس تہذیب کا اندازِ نظر ، طرزِ فکر و احساس ، عقائد اور زندگی کے اٹل قوانین کا سراغ ملتا ہے ۔ یہاں زندگی کا سارا تضاد گھلا ملا ایک ساتھ نظر آتا ہے ۔ درویش نماز بھی پڑھتا ہے اور شرابِ گل فام سے اپنے دماغ کو گرم بھی کر لیتا ہے ۔ وہ ایک طرف فرنگن سے شرابِ وصل پی رہا ہے اور دوسری طرف خدائے بے ہمتا کی عبادت بھی کر رہا ہے ۔ اس سطح پر وہ کسی قسم کی مصالحت نہیں کرتا بلکہ اپنے عقیدے کی گرمی سے کافر فرنگن کو بھی مسلمان کر لیتا ہے ۔ اس دور کی داستانوں میں ایک قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ اور دوسرے کرداروں کے ساتھ فرنگی کردار بھی نظر آنے لگتا ہے اور دوسرے کرداروں کے مقابلے میں یہ کردار ایک ممتاز حیثیت رکھتا ہے ۔ یہی صورت ہمیں ''نو طرز مرصع'' میں بھی نظر آتی ہے ۔

''نو طرز مرصع'' اور ''باغ و بہار'' میں ، کہانی کے جزوی اختلاف کے باوجود ، بنیادی فرق زبان و بیان اور طرزِ ادا کا ہے ۔ ''نو طرز مرصع'' ایک مخصوص طرز احساس کی ترجمان ہے اور ''باغ و بہار'' اس بدلتے ہوئے طرزِ احساس کی ترجمان ہے جو آئندہ دور میں واضح طور پر سامنے آتا ہے ۔ تحسین بنیادی طور پر انشا پرداز تھے ۔ انہوں نے ''نو طرز مرصع'' میں اپنی انشا پردازی کا کمال

دکھایا ہے اور وہ کام ، جو اب تک فارسی میں کرتے رہے تھے ، اسے اُردو میں کیا ہے ۔ اسی لیے ''نو طرز مرصع'' کا اسلوب مقفٰی و مسجع ہے اور اس میں بیان کی رنگینی اور عبارت آرائی موجود ہے ۔ رجب علی بیگ سرور کا ''فسانۂ عجائب'' نو طرز مرصع کے اسی اسلوب کی ایک ارتقائی کڑی ہے ۔

''نو طرز مرصع'' کے اسلوب کے بارے میں یہ رائے عام ہے کہ اس کی زبان رنگین ، دقیق اور طرزِ ادا مصنوعی و پُرتکلف ہے ۔[27] عربی و فارسی الفاظ و تراکیب ، تشبیہات و استعارات کی اتنی کثرت ہے کہ اکثر فقرے دشوار فہم ہونے کے علاوہ مذاقِ سلیم کے لیے نہایت ثقیل و مکروہ ہیں[28] اور اسلوب پر سطحی و مصنوعی مرصع کاری چھائی ہوئی ہے ۔[29] یہی بات گل کرائسٹ نے ''باغ و بہار'' کے دیباچے میں لکھی ہے کہ کثرت تراکیب و محاورۂ فارسی و عربی کی وجہ سے چونکہ اس کی عبارت قابلِ اعتراض تھی اس لیے اس نقص کو دور کرنے کے لیے میر امن دہلوی نے اس کا یہ متن تیار کیا ہے ۔[30] یہ وہ آراء ہیں جن میں ان تہذیبی عوامل کو نظر انداز کر دیا گیا ہے جو کسی تصنیف کا مزاج بناتے ہیں ۔ جیسے آج ''نو طرز مرصع'' کی سی نثر نہیں لکھی جا سکتی اسی طرح شجاع الدولہ کے دور میں ایسی سادہ نثر لکھنا ، جو طبقۂ خواص کو بھی پسند ہو ، ممکن نہیں تھا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ''نو طرز مرصع'' ، جس تجربے کی نمائندگی کرتی ہے وہ دراصل آج ہمارا تجربہ نہیں ہے ۔ جیسے ''باغ و بہار'' ایک خاص ضرورت اور مقصد کے تحت لکھی گئی تھی اسی طرح ''نو طرز مرصع'' بھی خاص ماحول ، معاشرے اور ضرورت کے تحت لکھی گئی تھی ۔ ''باغ و بہار'' ''صاحبانِ نو آموز'' کو اُردو سکھانے کے لیے لکھی گئی تھی اور ''نو طرز مرصع'' نواب شجاع الدولہ کے حضور میں پیش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی ۔ اس لیے تحسین نے ایک ایسا اسلوب اختیار کیا جو اس دور کے اعلٰی تعلیم یافتہ لوگوں اور طبقۂ خواص کا دل پسند و محبوب اسلوب تھا ۔ تحسین کا کمال یہ ہے کہ اس نے فارسی اسلوب کو اُردو کا اسلوب بنا کر اس طور پر پیش کیا کہ اہلِ علم کے ہاتھ اُردو کا ایک نیا معیاری اسلوب آ گیا ۔ اسی وجہ سے یہ اتنا مقبول ہوا کہ اس دور کے ادیبوں اور انشا پردازوں نے اس کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھا ۔ اس دور میں اس اسلوب میں سحر کرنے کی پوری قوت تھی ۔ رجب علی بیگ سرور ، جیسا کہ ہم نے ابھی کہا ہے ، فسانۂ عجائب میں اسی اسلوب کو مکمل کرتے ہیں ۔ اس دور میں اس اسلوب کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے میر بہادر علی حسینی نے اپنی

تالیف ''نثر بے نظیر'' دو بار لکھی۔ ایک بار عام زبان میں فورٹ ولیم کی ضرورت کے مطابق اور دوسری بار ایسی نثر میں کہ ''ہر ایک زبان داں و شاعر اس کو سن کر عش عش کرے اور ہیچ مداں کی ایک یادگاری اس دنیا میں رہے۔''۳۱ اس دور میں نو طرز مرصع کا یہی وہ معیاری اسلوب تھا جس کو اختیار کرکے اس دنیا میں یادگاری رہ سکتی تھی۔ فضلی نے جب کربل کتھا لکھی تو اس میں معذرت کا لہجہ اختیار کیا اور کہا کہ یہ عورتوں کے لیے لکھی گئی ہے اس لیے اس میں ایسی زبان استعمال کی گئی ہے جو ان کی سمجھ میں آسکے۔ میر امن نے ''باغ و بہار'' لکھی تو اس میں بھی معذرت کا لہجہ موجود ہے۔ اُردو میں تحسین اس خاص طرز و اسلوب کے بانی ہیں۔ یہ ایک ایسا اسلوب تھا جو اس تہذیب کے تصورِ حقیقت اور طرزِ احساس سے پوری مطابقت رکھتا تھا۔ ''نو طرز مرصع'' کے اسلوب کی اولیت و اہمیت کی داد اسی وقت دی جا سکتی ہے جب اس تصورِ حقیقت کو پیشِ نظر رکھا جائے جس نے اس منفرد اسلوب کو جنم دیا تھا۔ محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ''ہر طرز احساس حقیقت کے ایک خاص تصور سے پیدا ہوتا ہے اور جب تصور بدلتا ہے تو طرز احساس بھی بدل جاتا ہے، بلکہ ایسے چپکے سے بدلتا ہے کہ ہم مدت تک یہی سمجھتے رہتے ہیں کہ ہم جیسے تھے اب بھی ویسے ہیں۔ ہمارے ہاں جب انگریزوں کا اثر پھیلا تو ہمیں اپنے ادب میں تبدیلیاں کرنے کی ضرورت تو محسوس ہونے ہی لگی مگر اس سے بھی بڑی بات یہ ہوئی کہ ہم اپنی زبان کے خصائل کو سمجھنے کی صلاحیت آہستہ آہستہ کھونے لگے اور اُردو زبان کے قاعدے انگریزی اصولوں کے مطابق ترتیب دینے لگے۔ پرانے طریقے سے لفظ کی تین قسمیں ہوتی تھیں ـــــ اسم، فعل، حرف۔ اب انگریزی دستور کے مطابق لفظ کی آٹھ قسمیں بتائی گئیں اور انھیں آسان کا نام دیا گیا۔ لیکن اصل بات یہ تھی کہ انگریزوں کے اثر سے ہمارے لیے حقیقت کا روایتی تصور مشکل چیز بنتا جا رہا تھا اور ہم غیر شعوری طور پر انگریزوں کا تصور قبول کرتے جا رہے تھے اور حقیقت کا تصور بھی بدل رہے تھے۔''۳۲ اسی بدلے ہوئے تصورِ حقیقت کی وجہ سے ہم ''نو طرز مرصع'' کے اسلوب پر آج مکروہ، ثقیل، مصنوعی اور سطحی ہونے کا الزام لگاتے ہیں اور اس طرح اپنے ماضی کو اپنے وجود سے کاٹ کر الگ کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ''ماضی کو قبول کیے بغیر نہ تو ہم اس سے تخلیقی طور پر فائدہ اٹھا سکتے ہیں، نہ اس سے چھٹکارا پا سکتے ہیں۔ اس طرح تو ماضی کا بھوت ہمارا گلا دبائے رکھے گا اور

ہمیں سانس تک نہیں لینے دے گا . . . آج کل لکھنے والے تو یہ بات اپنے آپ سے پوچھتے بھی نہیں کہ ماضی سے ہمارا علاقہ کس قسم کا ہے اور ہمارے طرز احساس میں ماضی کے اجتماعی تجربے کو کیا دخل ہے ۔ اس بات سے واقف ہوئے بغیر اُردو کے اسالیب میں معنی خیز ترمیمات اور اضافے کیسے کر سکیں گے ۔"۳۳ ماضی کو سمجھے بغیر رد کرکے ہم ماضی سے اپنا پیچھا نہیں چھڑا سکتے ، مثلاً جس تصورِ حقیقت کے زیرِ اثر "نو طرز مرصع" لکھی گئی اس کی ایک بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں صفات کا استعمال کم اور اسم کا استعمال زیادہ ہوتا ہے ۔ "نو طرز مرصع" ، "طلسم ہوشربا" یا کسی بھی داستان میں آپ باغ ، خالہ باغ ، دعوت یا میلے کا بیان پڑھ لیجیے ۔ آپ کو یہی صورت ملے گی ۔ بقول حسن عسکری ایسے موقع پر مغرب کے ادیب صفات کا استعمال کثرت سے کرتے ہیں لیکن ہمارے ہاں صرف چیزوں کے ناموں کی فہرست ملے گی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اسماء کے ساتھ صفات لگانے کی ضرورت اس لیے محسوس نہیں کی گئی کہ ہر چیز صفتِ خاصہ رکھتی ہے اور خود چیز کا نام اس صفت پر دلالت کرتا ہے یا نام کے ساتھ اس صفت کا خیال بھی خود ہی آ جاتا ہے ۔۳۴ اسی طرح ہمارے ادب میں بلکہ سارے مشرق کے ادب میں تشبیہہ و استعارہ کا استعمال کثرت سے ہوتا ہے ۔ اس کی وجہ وہ تصورِ حقیقت ہے جو ہماری اور سارے مشرق کی مخصوص مابعدالطبعیات سے پیدا ہوا ہے اور یہ جدید مغرب کی طبعیات سے مختلف ہے ۔ اس دور میں ہماری تہذیب زوال آمادہ ہو کر مغلوب ہو رہی تھی لیکن اپنے مخصوص طرزِ احساس کا شعور ابھی باقی تھا اسی لیے "نو طرز مرصع" اس طرز میں لکھی گئی جس طرز میں وہ ہمیں آج مصنوعی اور سطحی معلوم ہوتی ہے ، حالانکہ اگر اس پس منظر میں دیکھیے تو وہ ہمارے ایک مخصوص طرزِ احساس کی منفرد تصنیف ہے ۔ "نو طرز مرصع" میں مجلسِ ضیافت کا بیان پڑھیے ، آپ کو اس طرزِ احساس کے بہت سے پہلو نظر آئیں گے :

"کبھی نکتہ ہائے شیریں سے بیچ گوش سامعانِ مجلس البساط کے موتی لذت کے پروتا اور کبھی لطیفہ ہائے رنگین سے غنچہ خاطر حاضرانِ مجلس انشاط کے تئیں شگفتگی عشرت کی دیتا ۔ جب کاسہ دماغ کا شراب خرمی کے سے لبریز ہوا اس وقت چار امرد سادہ رو غلمان سرشت مانند ماہ شب چہاردہم کے زلف مسلسل اوپر رخسارے کے مثل سنبل کے گلِ یاسمین پر پیچیدہ کیے زینت بخش محفل کے ہوئے اور ساز خوش آواز چھیڑ کرکے ایسی خوش الحانی سے نغمہ تہنیت آمیز شروع کیا کہ ایک

مرتبہ اس کے سننے سے داؤد بھی وجد میں آ جاوے اور جو آواز اس کی
بیچ سرزمین ہند کے پہنچے تو بے شائبہ تکلف اودھو لانک اور تان میں
سبق تربیت کا بیچ دبستانِ شوق کے پڑھیں ۔" (ص ۹۷ - ۹۸)

اسلوب کے اس تخلیقی عمل کا تعلق ہمارے اس طرزِ احساس سے ہے جسے ہمارے تصور حقیقت نے جنم دیا تھا ۔ جب تک یہ طرزِ احساس ہمارے اندر زندہ اور جاری و ساری رہا ہمیں "نو طرز مرصع" کے اسلوب میں دلوں کو گرمانے والی اثر آفرینی اور استعاروں کے ذریعے بات کرنا ایک زندہ و موثر اسلوب معلوم ہوتا رہا ۔ اس تصور حقیقت نے ہمیں خیال آرائی کی پوری آزادی دے رکھی تھی ، اس لیے عبارت کی رنگینی ، استعارات و تشبیہات کا استعمال ہمارے طرزِ احساس کا حصہ تھے ۔ یہ سارے عوامل ہمارے روایتی معاشرے کے مسلمہ حقائق تھے ۔ اسی لیے اس زمانے میں "نو طرز مرصع" کا اسلوب سحر آفریں معلوم ہوتا تھا ۔ یہ بات واضح رہے کہ جب کسی زبان کا اسلوب بدلتا ہے تو صرف اسلوب کے مطالعے ہی سے اس زبان کے بولنے والوں کے طرزِ احساس کا پتا لگا کر اس لئے تصور حقیقت تک پہنچا جا سکتا ہے جہاں وہ قوم اب پہنچی ہے ۔ "نو طرز مرصع" کے اسلوب کو بلا سوچے سمجھے مکروہ اور مصنوعی کہہ کر ہم نے ادبی عوامل کو پورے طور پر نہ صرف سمجھا نہیں ہے بلکہ ادب کو ، زندگی سے بے تعلق کرکے ، پڑھنے کی کوشش کی ہے ۔

تصورِ حقیقت کے اسی اثر کی وجہ سے شاعری ہمارے مزاج سے ہمیشہ قریب رہی ہے اور شاعری کا اثر ہماری پوری زندگی ، معاشرت اور طرزِ احساس پر گہرا پڑا ہے ۔ آدابِ محفل ، طریقِ گفتار ، وضع قطع ، مشغلے اور ذہن و فکر سب اس سے متاثر ہوتے ہیں ۔ کوئی وجہ نہیں تھی کہ نثر ، جو ہمارے تہذیبی و فکری اظہار کا ایک حصہ تھی ، اس سے الگ رہتی ۔ اس لیے اس میں بھی وہ خصوصیات در آئیں جو ہمارے طرزِ احساس میں موجود تھیں ۔ ہماری نثر کا رنگ و آہنگ اسی لیے آج تک شاعرانہ ہے اور ہم خیال کو تشبیہ و استعارہ کے ذریعے آئینہ دکھاتے ہیں ۔ "نو طرزِ مرصع" کا اسلوب اسی طرزِ احساس کا نمائندہ اسلوب ہے اور آج یہ اسلوب اسی لیے مقبول نہیں ہے کہ ہمارا طرزِ احساس بدل گیا ہے ۔ اگر انگریزوں کا تصورِ حقیقت وہی ہوتا جو چودھویں پندرھویں صدی کے انگریزی ادب میں نظر آتا ہے تو گل کرائسٹ کو "نو طرز مرصع" کو میر امن سے دوبارہ لکھوانے کی ضرورت نہ پڑتی ۔ خود "نو طرز مرصع" میں طرزِ احساس کے بدلنے اور کمزور پڑنے کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں فرنگی کردار

موجود ہیں ۔ ایک درویش ملکۂ فرنگی کا بت بنا کر اس کے قدموں میں گڑ گڑا کر روتا نظر آتا ہے ۔ بہزاد خاں فرنگی ایک بہادر و جری السان ہے جو درویش کی مدد کو پہنچتا ہے ۔ یہاں وہ ایسے مخلص ، ہمدرد ، نیک خو ، بے غرض ، آڑے وقت پر کام آنے والے انسان کے روپ میں نظر آتا ہے کہ ہم اس سے محبت کرنے لگتے ہیں ۔ اس سے ہماری یہ محبت خالی از علت نہیں ہے ۔ یہ ہماری ان چھپی ہوئی خواہشات کا اظہار ہے کہ ہم خود کو بدل کر انگریزوں کے تصورات کو اپنا لینا چاہتے ہیں ۔ انیسویں صدی ان تصورات کو قبول کر لیتی ہے ۔ ''نو طرز مرصع'' میں ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے کہ تخلیقی سطح پر تحسین خود اس نفسیاتی کشمکش میں مبتلا ہیں ۔ اور یہ دو طرزِ احساس ان کے اندر دھوپ چھاؤں کی طرح موجود ہیں ، اسی لیے ''نو طرز مرصع'' میں ہمیں تین اسالیبِ بیان ملتے ہیں :

(۱) ایک وہ اسلوب جو ہمارے روایتی طرزِ احساس سے پوری مطابقت رکھتا ہے ۔ اس میں استعاروں کی کثرت ہے ۔ عبارت رنگین ، مسجع و مقفیٰ ہے ۔ خیال آرائی اور مرصع کاری ہے ۔ عربی الفاظ و فارسی تراکیب اور ان زبانوں کے مزاج ، ان کی روایت و تہذیب کی گہری چھاپ ہے ۔ اُردو کے ضمیر ، فعل ، حرف جار وغیرہ کے علاوہ سب کچھ فارسی اسالیب کا گہرا اثر لیے ہوئے ہے ۔ یہ اسلوب اُردو زبان کو فارسی کے ساتھ مرصع کرنے سے وجود میں آیا ہے ۔ جملے کی ساخت اور لہجے پر فارسی جملے کی ساخت اور لہجہ اتنا غالب ہے کہ مضاف و مضاف الیہ ، صفت و موصوف اور جار و مجرور کا استعمال بھی اکثر اسی انداز سے ملتا ہے ۔ ''نو طرز مرصع'' میں اس اسلوب سے جو شکل بنتی ہے وہ یہ ہے :

''جب طائرِ زریں بال آفتاب کے نے رخ بیچ آشیانۂ مغرب کے کیا اور بیضۂ سیمیں ماہتاب کا بطن مرغِ مشکینِ شب تار کے سے نمودار ہوا مستحفظان و محارسان شہر کے نے کہ بموجب حکم والی اس دیار کے مامور تھے ، دروازہ شہر پناہ کا مسدود کرکے راہ آمد و رفت صادر و وارد کی بند کی ۔ ہر چند کہ عاجز نے ساتھ کمال لجاجت و سماجت کے زبان عجز و نیاز کی واسطے درآمد ہونے شہر کے کھولی اصلا عرض میری کے تئیں پیرایہ اجابت کا نہ بخشا ۔ لاچار بیچ پناہ دیوار کے استقامت کرکے مزاج کے تئیں واسطے شغلِ بیداری و شب گزاری کے اوپر تماشا برجِ حصار کے کہ رفعت عمارت اس کی ہمسر چرخ بریں کی تھی ،

مصروف کیا - جس وقت زلف خاتونِ شب کی کمر تک پہنچی اور چشمِ خلائق کی خمارِ نشۂ غنودگی کے سے سرمست خوابِ غفلت کے ہوئی ، یکایک صندوقِ چوبیں فرازِ دیوار حصار کے سے مانند خورشید کے برج حمل کے سے جلا بخش دیدۂ تماشابیں ہوا -'' (ص ۸۳)

(۲) دوسرا وہ اسلوب ہے جس میں دو الگ الگ اسالیب ساتھ ساتھ چل رہے ہیں - ایک اس تصورِ حقیقت کا اسلوب جس کی مثال ہم پہلے اسلوب کے ذیل میں دے آئے ہیں اور دوسرا وہ جس میں برعظیم کے بدلے ہوئے سیاسی ، معاشرتی و تہذیبی اثرات ، لاشعوری طور پر ، اس تصورِ حقیقت کو متاثر کرکے اسے آہستہ آہستہ بدل رہے ہیں - اسلوب کے اس گنگا جمنی روپ کو اس اقتباس میں دیکھیے - اس میں پہلا اسلوب بھی شامل ہے اور وہ بھی جس کا ذکر تیسرے اسلوب کے ذیل میں آگے آئے گا :

''پس توں اوپر مستقل مزاجی میری کے آفریں کرکے کلمۂ چند اس عبارت سے کہ معنیِ مراد کے تئیں موافق پڑے فصاحت کلام سے بیان کر - والا ممکن ہے کہ دانہ تسبیحِ دل کا بیچ رشتہ محبت زبان کے کہ کلید گنجینۂ نطق کی ہے ، سرگردان نہ ہو کے ایک جان دو قالب نہ رہ سکے - ملکہ نے چیں بہ جبیں ہو کے کہا کہ تیرے تئیں یاد ہوگا کہ میں نے اول مرتبہ منع کر رکھا ہے کہ توں بیچ حرکات اور سکنات میری کے زینہار مستفسر و متلاشی نہ ہوجیو - پس اب خلافِ معمول بات کہنا کیا لطف ہے - فقیر نے ہنستے ہنستے ملکہ سے کہا کہ جیوں اور بات خلافِ معمول معاف ہوئی اتنی یہ بھی سہی - ملکہ اس وقت چل کر اور بھی آتش کا پرکالہ بن گئی اور لپٹ ہی خفگی سے کہا کہ معقول ! یک نہ شد دو شد - چل اپنا کام کر ، ان باتوں سے کیا چاہتا ہے -'' (ص ۱۲۲)

(۳) تیسرا وہ اسلوب جو داستان میں فرنگی کرداروں کے آنے کے بعد (تیسرے درویش کی داستان سے) بڑی حد تک روایتی طرزِ احساس پر غالب آنے لگتا ہے اور اس زمانے کے تصور و احساس کے اعتبار سے ایک بے نمک اور سپاٹ سا اسلوب ''نو طرز مرصع'' میں اُبھرنے لگتا ہے - استعارے غائب ہونے لگتے ہیں - عبارت کی رنگینی ، جو پہلے اسلوب میں بہت نمایاں ہے اور دوسرے میں ملی جلی نظر آتی ہے ، پھیکی پڑنے لگتی ہے اور چلتا ہوا مفید اسلوبِ نثر پیدا ہونے لگتا ہے - یہی وہ اسلوب ہے جو بدلتے ہوئے طرزِ احساس کا اسلوب ہے

اور جسے ذیل کے اقتباس میں دیکھا جا سکتا ہے :

''ایک روز اتفاقاً موسم بہار میں کہ مکان بھی دلچسپ تھا اور ابر بھی زور طرح سے ہو رہا تھا اور بجلی بھی یوں کوند رہی تھی جس طرح بینجنی پوشاک پر کناری چمکتی ہے اور ہوا بھی خوب ہی موافق پڑی تھی اور چھوٹی چھوٹی بوندیوں کے ترشّح نے عجب مزا کر رکھا تھا اور ستھری ستھری گلابیاں شراب ارغوانی سے بھری ہوئیں اس ڈول سے رکھیاں تھیں کہ یاقوت کا جگر اس کی جھلک کی حسرت سے خون ہو جاوے۔ چاہتی ہوں کہ ایک جام اس بادۂ مروق سے نوش کروں کہ یکایک ایک شعر بے اختیار زبان میری پر گزرا :

چمن ہے ابر ہے عیش و طرب ہے جام و صہبا ہے
پر اک باقی ہے مجھ کو ساقیِ گلفام کی خواہش''

(ص - ۱۳۲ - ۱۳۳)

ان تینوں اقتباسات سے ''نو طرز مرصع'' کے مختلف اسالیب کے مزاج کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ یہ فرق نہ صرف بندشوں ، تراکیب ، لہجوں میں محسوس ہوتا ہے بلکہ جملے کی ساخت بھی بدلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ پہلے اقتباس میں جو عبارت آرائی ، استعارات کا استعمال و رنگینی ہے یہ اثرات دوسرے اقتباس میں ہلکے پڑ جاتے ہیں۔ خصوصاً دوسرے اقتباس کے شروع کے جملے پہلے اقتباس سے اور آخری پانچ سات جملے تیسرے اسلوب کے مزاج ، رنگ و آہنگ اور لہجے سے بڑی حد تک مطابقت رکھتے ہیں۔ تیسرے اقتباس میں پہلے اسلوب کا طرزِ احساس پسپا ہو جاتا ہے اور نیا طرزِ احساس لاشعوری طور پر ابھر آتا ہے۔ تیسرے درویش کی داستان کے بعد پیچیدہ جملے سادہ ہونے لگتے ہیں۔ طویل جملے غائب ہو کر مختصر جملوں میں بدل جاتے ہیں اور اسی کے ساتھ اسلوب کا مزاج ، جملے کی ساخت اور لہجہ ، لفظوں کی ترتیب ، تراکیب و بندش ، فاعل فعل مفعول کی ترتیب بھی بدل جاتی ہے۔ ان تینوں اقتباسات کو ایک ساتھ پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ۱۷۶۸ء سے لے کر ۱۷۷۸ء تک خود تحسین کے اندر زبردست تبدیلیاں آئی ہیں۔ یہ وہ دور ہے کہ برعظیم پر انگریزوں کی حکمرانی کم و بیش قائم ہو چکی ہے۔ بادشاہ نام کا بادشاہ رہ گیا ہے اور اس کی بادشاہت کمپنی بہادر کی محتاج ہے۔ ہمارا روایتی طرزِ احساس اس نئے تصورِ حقیقت کے پھیلنے کے ساتھ دم توڑ رہا ہے۔ تحسین اس روایتی اسلوب کا دامن تھامنے کی کوشش کرتے ہیں مگر ''نو طرز مرصع'' گواہ ہے کہ یہ دامن ان کے ہاتھ

سے چھوٹ چھوٹ جاتا ہے۔ اس طرح ''نو طرزِ مرصع'' سے اسلوب کے دو دھارے نکلتے ہیں۔ ایک روایتی طرزِ احساس کا دھارا اور ایک بدلے ہوئے زمانے کے طرزِ احساس کا دھارا۔ سرور کا فسانۂ عجائب اور آثار الصنادید کا پہلا روپ روایتی طرزِ احساس کا اسلوب ہے۔ فورٹ ولیم کالج اور پھر سرسید کی نثر دوسرے طرزِ احساس کی ترجمان ہے۔ اُردو ادب کی تاریخ میں ''نو طرز مرصع'' کی یہی اہمیت ہے جو ہمیشہ باقی رہے گی۔ اسے مصنوعی، سطحی یا مذاقِ سلیم کے لیے مکروہ یا ثقیل کہہ کر حقارت سے رد نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تصنیف اپنے دور میں قابلِ قدر و اہم تھی جس کا اثر اس دور کے لکھنے والوں نے قبول کیا اور آج بھی اس لیے اہم ہے کہ یہ ایک مخصوص طرزِ احساس کی نمائندگی کرتی ہے۔

اٹھارھویں صدی کا آخری حصہ غیر معمولی سیاسی تبدیلیوں کا دور تھا۔ نئے انگریز حکمرانوں کا تصورِ حقیقت ان لوگوں سے بالکل مختلف تھا جو اب تک ادب کی سرپرستی کرتے آئے تھے۔ اب ضرورت نے ایسی نثر کو رواج دیا جو آسان زبان میں لکھی گئی ہو اور ''صاحبانِ نو آموز'' بھی پسند کریں۔ مہر چند مہر نے بدلے ہوئے زمانے کے تقاضوں کے مطابق ''نو آئینِ ہندی'' کے نام سے ایک داستان لکھی جس کے دیباچے میں تحسین کو داد دی اور اس کے نامطبوع ہونے کی وجہ یہ بتائی کہ :

> ''مگر انھی دنوں عطا حسین خاں نے چار درویش کا قصہ فارسی سے ہندی زبان میں تضمین کرکے ''نو طرز مرصع'' نام رکھا۔ سو الحق نو طرز مرصع ہے لیکن جو ریختہ زبان میں با لفظِ دقیق اور عبارتِ رنگین موزوں کیا ہے اسی سبب مطبوع انگریزوں کے نہیں ہوا۔''

اس بدلے ہوئے منظر میں اب ایسی نثر کی ضرورت محسوس ہوئی جو عام فہم و سادہ ہو اور جسے کمپنی بہادر کے انگریز ملازمین آسانی سے پڑھ سکیں۔ یہ معیار شجاع الدولہ کے دور کا معیار نہیں تھا۔ مہر چند مہر نے جس زمانے میں نو آئینِ ہندی'' لکھی وہ کسی انگریز کینلی صاحب کو اُردو پڑھاتے تھے۔ اس ضرورت کے پیشِ نظر مہر نے کسی ایسی کتاب کی تلاش شروع کی جو ''روزمرہ بولنے کے موافق ہو'' اور جو ''خاص و عام کی سمجھ میں آوے'' لیکن ایسی کتاب انھیں نہ ملی۔ آخرکار انھوں نے ''آذر شاہ اور سمن رخ بانو'' کا قصہ فارسی سے لے کر ایسی عام فہم زبان میں لکھا جس سے وہ اس تدریسی ضرورت کو پورا کر سکیں۔ ''نو طرز مرصع'' کی نثر مرصع و رنگین تھی۔

''لہ آئین ہندی'' کی نثر سادہ اور عام فہم ہے - ڈاکٹر گیان چند نے یہ معلومات بہم پہنچائی ہیں کہ اس داستان کو فارسی و اُردو میں کئی ارباب قلم نے لکھا - فارسی کا قدیم ترین نسخہ کلکتہ مدرسہ میں ''قصہ الجواہر'' کے نام سے ملتا ہے جو ۱۷۰۰ء کے لگ بھگ لکھا گیا ہے - فارسی داستان کا دوسرا نسخہ انڈیا آفس لائبریری میں ''قصہ ملک محمد وگیتی افروز'' کے نام سے ۱۱۵۱ھ/۳۸-۱۷۳۸ء کا لکھا ہوا ہے - ایک اور فارسی مخطوطہ ایشیاٹک سوسائٹی بنگال میں ہے - 'ملا' فیروز لائبریری بمبئی کا نسخہ ۱۱۹۲ھ میں سورت میں لکھا گیا - آزادی سے پہلے خط نسخ میں لکھا ہوا ایک قدیم دکنی نسخہ انجمن ترقی اُردو دلّی کے کتاب خانے میں تھا - عنوان میں اس کا نام ''سمن رخ و آذر شاہ'' اور ترقیمے میں ملک محمد درج تھا - ایک اور اُردو نسخے کا مترجم محمد نصیر قلی قطب ہے جس نے نواب ناصر الدولہ کے عہد میں ۱۲۶۴ھ/۴۸ - ۱۸۴۷ء میں اسے فارسی سے اُردو میں لکھا - اس کا نام بھی ''قصہ آذر شاہ سمن رخ'' ہے - کیمبرج یونیورسٹی میں بھی ایک اُردو نسخہ ''قصہ آذر شاہ و سمن رخ'' ہالو کے نام سے ہے - اسی قصے کو رجب علی بیگ سرور نے بھی ''شگوفہ محبت'' کے نام سے ۱۲۷۲ھ/۱۸۵۶ء میں اپنے انداز میں لکھا اور اعتراف کیا کہ ''امجد علی رئیس سندیلہ ملیح آباد کی نظر سے ایک قصہ مہر چند کھتری کا لکھا ہوا گزرا - اس کا پسند خاطر ہوا لیکن وہ بیان اور زبان گزشتہ یعنی تقویم پارینہ ہے - اب جو ہندی کی چندی ہوتی ہے اس سے سراسر خالی ہے - روزمرہ محاورہ لا اُبالی تھا -''۳۵ خود اپنی اس تصنیف کو مہر چند مہر نے کوئی اہمیت نہیں دی اور نہ دوسرے تذکرہ نگاروں نے اسے قابل ذکر سمجھا اسی لیے جن تذکروں میں مہر کا ذکر آیا ہے ان میں اس نثری تصنیف کا کوئی ذکر نہیں ملتا - وہ حالات ، جنھیں خیراتی لعل بے جگر نے اپنے تذکرۂ بے جگر۳۶ (۱۲۲۵ھ - ۱۲۳۷ھ/۱۸۱۹ء - ۱۸۲۱ء میں شامل کیا ہے ، خود مہرچند نے لکھ کر بھیجے تھے اسی لیے مہر کے سلسلے میں یہ ماخذ سب سے زیادہ مستند ہے -

منشی مہر چند کھتری چوپڑہ لاہوری ۱۱۸۲ھ/۶۹ - ۱۷۶۸ء میں اتوار کے دن کوڑا جہاں آباد (تحصیل کھجوا ضلع فتحپور) میں پیدا ہوئے - عمر کا زیادہ حصہ اکبر آباد اور لکھنؤ میں گزرا - اُردو میں مہر اور فارسی میں ذرہ تخلص کرتے تھے - مہر کے والد کا نام رام چند تھا - ان کے جد اعلیٰ مکھن لال اپنے وطن لاہور سے محمد شاہ کے عہد میں دہلی آئے تھے اور شاہی ملازمین میں شامل ہو گئے تھے - شاہ عالم بادشاہ کے زمانے میں مرزا عبداللہ بیگ چکلہ دار کی

ہمراہی میں پرگنات گورکھ پور، بھڑائچ و گونڈہ وغیرہ کی دیوانی پر سرکار آصف الدولہ کی طرف سے مقرر ہوئے - بے جگر نے مہر چند مہر کی عمر ۵۵ سال بتائی ہے (عمر شریفش بہ پنجاہ و پنج سال رسیدہ) - اس حساب سے ۱۱۸۲ + ۵۵ = ۱۲۳۷/۲۲ - ۱۸۲۱ع میں بے جگر نے مہر کے حالات اپنے تذکرے میں درج کیے - اس وقت وہ زندہ تھے اور خوش حالی سے گزر کرتے تھے - بے جگر نے لکھا ہے کہ انگریزوں کی عمل داری کے ابتدائی دور میں وہ پیش کاری کے عہدے پر فائز ہو گئے تھے - حالات لکھتے وقت (۱۲۳۷ھ/۲۲ - ۱۸۲۱ع) وہ پرگنہ میڈو ہاتھرس میں پیشکار تھے - مہر چند کے بڑے بھائی منشی گوکل چند بھی شاعر تھے اور ہندو تخلص کرتے تھے - ان کے چھوٹے بھائی کشن چند بھی شاعر تھے اور عاشقی تخلص کرتے تھے -

مہر چند مہر نے اپنی کتاب ''نو آئین ہندی'' تحسین کی ''نو طرز مرصع'' کے تقریباً چودہ پندرہ برس بعد ۱۲۰۳ھ/۸۹ - ۱۷۸۸ع میں لکھی - اس شعر کے آخری مصرع سے اس کا سال تصنیف نکلتا ہے :

کہا مجھ سے ہاتف نے تاریخ اس کی
بیاں کر تو آ مہر قصہ کو جلدی

(۱۲۰۳ھ)

''نو آئین ہندی''، ایک ایسے دور میں لکھی گئی ہے جب نثر لکھنے کا رواج بہت کم تھا - اس کی نثر سادہ و عام فہم ہے اور اس طرز احساس کی ترجمان ہے جو جلد ہی آنے والے دور میں مقبول ہونے والا تھا - نو آئین ہندی کی نثر ہر قسم کے تکلف سے پاک اور روزمرہ کی بول چال کے مطابق ہے - اس نثر میں جملے کی ساخت بدل گئی ہے اور اسی کے ساتھ لہجہ بھی بدل گیا ہے - استعارے غائب ہو گئے ہیں، تشبیہات کا استعمال بھی بہت کم ہے - فارسی تراکیب بھی بہت کم ہیں لیکن فارسی و عربی کے وہ الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو عام زبان کا حصہ تھے - اشعار اور دوہوں کے عام استعمال کے باوجود نثر سادہ و سلیس ہے - نو آئین ہندی میں مہرچند کی کوشش یہ ہے کہ قصے کو براہ راست بیان کر دیا جائے - ایسے موقع پر بھی، جہاں وہ منظر کشی کرتے ہیں، عبارت سادہ رہتی ہے - مثلاً :

''نازنین باغ کی تازگی اور چمن کی طراوت دیکھ کر بہت محظوظ ہوئی - چمن کے درمیان ایک بارہ دری سونے اور جواہر سے آراستہ تھی - اس میں مخمل کا فرش اور کمخواب کا چھت اس خوبی سے لگا تھا کہ جس

پر نظر نہ ٹھہرے اور آفتاب کی روشنی سے بادلہ کے سائبان کی چمکاہٹ پر نظر چکاچوند کھاتی تھی۔ سو اس مکان دلچسپ میں بیٹھے اور لونڈیاں گل رو یاسمن عمدہ عمدہ پوشاکیں پہنے ہوئے شراب پلانے میں مشغول ہوئیں اور کلاونت خوش آواز گانے لگا . . . اتنے میں میر مطبخ نے آن کے عرض کیا کہ کھانا تیار ہے۔ فرمایا حاضر کرو۔ خدمت گاروں نے سفید اطلس کا ایک خاصہ دسترخوان لا کر بچھایا اور لونڈیاں زہرہ جبیں طرح طرح کے کھانے سونے کے باسنوں میں لا کر دسترخوان پر چن گئیں اور سونے کی انگیٹھیوں میں مشک اور عنبر و عود کے جلنے سے تمام مجلس معطر ہو رہی تھی۔''۳۷

اس نثر کی صفائی و سادگی دیکھ کر گمان ہوتا ہے کہ مطبوعہ کتاب میں ناشر کی فرمائش پر کسی نے زبان و بیان کو جدید روپ دے دیا ہے اور متروک الفاظ نکال کر اس کا املا بھی جدید کر دیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ''نو آئین ہندی'' کی تاریخی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ یہ سادہ و عام فہم نثر اُردو نثر کی اس روایت کا حصہ ہے جو آنے والی انیسویں صدی میں تیزی سے رواج پاتی ہے۔ انیسویں صدی مغربی طرزِ احساس کے جمنے، پھیلنے اور مقبول ہونے کی صدی ہے۔

یہ وہ دور ہے کہ جنگل کا قانون سلطنتِ دہلی میں رائج ہے۔ انتشار، خلفشار اور بدامنی نے چاروں طرف ڈیرے ڈال رکھے ہیں۔ شاہ عالم ثانی نام کے بادشاہ ہیں۔ بادشاہی انگریز یا مرہٹے کر رہے ہیں اور خود بادشاہ شعر و شاعری اور علم و ادب سے دل بہلا رہے ہیں۔ شاہ عالم ثانی، جن کا تخلص آفتاب، اصل نام میرزا عبداللہ عرف لال میاں و میرزا بلاقی تھا اور خاندان میں شہزادہ عالی گوہر کے نام سے پکارے جاتے تھے، ۱۷ ذیقعدہ ۱۱۴۰ھ/۲۵ جون ۱۷۲۸ء کو دلی میں پیدا ہوئے۔ اس وقت ان کے والد عزیز الدین، بادشاہ فرخ سیر کی قید میں تھے۔ ۲ جون ۱۷۵۴ء کو عمادالملک نے عزیز الدین کو قید سے نکال کر عالمگیر ثانی کے لقب سے تخت پر بٹھایا تو شہزادہ عالی گوہر ولی عہد مقرر ہوئے۔ بادشاہ بننے سے پہلے عزیزالدین عالمگیر ثانی، فرخ سیر کی قید میں تھے، بادشاہ بن کر عمادالملک کی قید میں آ گئے۔ شہزادہ عالی گوہر نوجوان تھے اور چاہتے تھے کہ کسی طرح عماد الملک سے نجات ملے اور کاروبارِ سلطنت کو وہ اپنی مرضی کے مطابق چلائیں۔ باپ سے اجازت لے کر ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ء کو دہلی سے نکلے اور ۴ جمادی الاول ۱۱۷۳ھ/۲۴ دسمبر ۱۷۵۹ء کو باپ کے قتل کے بعد بہار ہی میں ابوالمظفر جلال الدین محمد شاہ عالم ثانی کے القاب کے ساتھ اپنی

بادشاہی کا اعلان کر دیا ۔ شاہ عالم ثانی ساری عمر اپنے مقدر سے لڑتے رہے ۔
پہلے بنگال فتح کرنے کی کوشش کی لیکن جنگِ بکسر (۱۱۷۸ھ/۱۷۶۴ء) میں
شکست کے بعد انگریزوں کی قید میں آ گئے اور ۲۴ صفر ۱۱۷۹ھ/۱۲ اگست
۱۷۶۵ء کو بنگال ، بہار ، اڑیسہ کی دیوانی کی سند انگریزوں کو دے دی ۔
لارڈ کلایو نے بادشاہ کی نگرانی کے لیے جنرل اسمتھ کو الہ آباد میں متعین کر دیا ۔
اب بادشاہ انگریزوں کی قید میں تھے ۔ اسمتھ قلعے میں مقیم تھا اور بادشاہ اندرونِ
شہر رہتے تھے ۔ جنرل اسمتھ کو شاہی نوبت کی آواز گراں گزرتی تھی ۔ اس نے
نوبت کا بجانا بند کرادیا ۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ء میں شاہ عالم مرہٹوں کے ساتھ
دہلی آ گئے ۔ اب بھی شاہ عالم ثانی نام کے بادشاہ اور مرہٹوں کی نگرانی میں تھے ۔
۱۲۰۲ھ/۱۷۸۸ء میں غلام قادر خان روہیلہ نے قلعۂ معلیٰ پر قبضہ کر لیا ۔
بادشاہ کی بے عزتی کی اور جو کچھ بچی کھچی دولت تھی وہ لوٹ لی ۔ اس کے
بعد دیوانِ عام میں بلا کر بادشاہ سے اور روپیہ طلب کیا ۔ بادشاہ کے پاس کیا
تھا جو دیتا ۔ اس پر غلام قادر روہیلہ نے بادشاہ کو زمین پر گرا کر پیش قبض
سے دونوں آنکھیں نکال لیں ۔ جوابی کارروائی میں مرہٹوں نے غلام قادر روہیلہ
کو پکڑ کر اس کی تکا بوٹی کردی اور اندھے شاہ عالم ثانی کو دوبارہ تخت پر
بٹھا کر سارے اختیارات لے لیے اور بادشاہ کا معمولی سا وظیفہ مقرر کر دیا ۔
۱۸۰۳ء میں جب جنرل لیک کی فوجیں دہلی کے قلعۂ معلیٰ میں داخل ہوئیں
تو اندھا بادشاہ پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے بیٹھا فاتح جنرل کا استقبال کر رہا
تھا ۔ انگریزوں نے بادشاہ کا معمولی سا وظیفہ مقرر کرکے قلعۂ معلیٰ میں رہنے
کی اجازت دے دی اور یہیں ۷ رمضان ۱۲۲۱ھ/۱۹ نومبر ۱۸۰۶ء کو ۸۱ سال
کی عمر میں شاہ عالم ثانی آفتاب نے وفات پائی ۔

شاہ عالم ثانی کو شعر و شاعری اور علم و ادب کا بچپن ہی سے شوق تھا
جس کا ذکر "عجائب القصص" میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ "ایام طفولیت سے
خاطرِ مبارک ہماری مائل اور راغب طرف سخن فہمی اور سخن سنجی کے ہے ۔"[۳۸]
بچپن اور جوانی میں مختلف علوم و فنون کا اکتساب کیا ۔ شاہ عالم فارسی ، اُردو ،
بھاکا ، سنسکرت[۳۹]، پنجابی کے علاوہ عربی زبان اور حدیث و فقہ سے بھی واقف
تھے جس کا پتا ان کے دیوان اور "عجائب القصص" سے چلتا ہے ۔ فنِ خطاطی
میں مشاق اور فنِ انشا میں کمال رکھتے تھے ۔ تصوف اور موسیقی سے بھی واقف
تھے ۔ فنونِ سپاہ گری کی بھی تعلیم حاصل کی تھی ۔[۴۰] نابینا ہونے کے بعد شعر و
ادب سے شاہ عالم ثانی کی دلچسپی اور بڑھ گئی ۔ اب بادشاہ کے پاس کرنے کے

لیے رہ بھی کہا گیا تھا۔ دربار میں شاعروں کا جمگھٹا رہتا۔ منشی و کاتب ملازم تھے۔ جو وقت تھا اسی میں صرف کرتے تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''قرآن شریف کی مقررہ تلاوت و تحریر سے فارغ ہو کر شعر ہندی و کبت و دوہرہ وغیرہ کے میدان میں طبیعت کی جولانی دکھاتے ہیں۔''[۴۱] اور اس عرصے میں جیسا کہ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ''اپنے قلم جواہر رقم سے اس شہسوارِ میدانِ شاعری نے فارسی و ریختہ کے مکمل و مردف دیوان، جن میں غزلیات قصائد اور دیگر اصنافِ سخن ہیں اور نثر ریختہ میں قصہ شجاع الشمس''[۴۲] مرتب و تحریر کیے گئے۔ شاہ عالم ثانی کے فارسی دیوان کا قلمی نسخہ (مکتوبہ ۱۲۰۶ھ/۱۷۹۱ع) بہار ریسرچ سوسائٹی پٹنہ میں محفوظ ہے جس میں غزلوں اور قطعوں کی تعداد ۲۲۱ ہے۔[۴۳] اس کے علاوہ ایک نسخہ مکتوبہ ۱۲۰۹ھ/ ۹۵۔اع برٹش میوزم میں ہے جس کے تیسرے ورق پر شاہ عالم ثانی کی بہت عمدہ تصویر ہے۔[۴۴] میونخ لائبریری اور اوسلے کے ذخیرے میں بھی اس دیوان کا ایک ایک نسخہ موجود ہے۔[۴۵] اسپرنگر نے اپنی وضاحتی فہرست میں ایک دیوانِ اُردو کا بھی ذکر کیا ہے جو ۲۲۸ صفحات پر مشتمل موتی محل کے ذخیرے میں تھا۔[۴۶] یہ دیوان اب نایاب ہے۔ ''منظوم اقدس'' کے نام سے ایک طویل مثنوی بھی شاہ عالم ثانی نے لکھی تھی جس میں مظفر شاہ، شاہ چین کے قصے کو موضوعِ سخن بنایا گیا تھا۔ اسپرنگر نے لکھا ہے کہ ''منظوم اقدس'' تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۰۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔[۴۷] یہ مثنوی بھی نایاب ہے۔ نادرات شاہی کا مخطوطہ جو اُردو، فارسی، ہندی، پنجابی اشعار کا مجموعہ ہے، رضا لائبریری رامپور میں محفوظ ہے، جسے امتیاز علی خاں عرشی نے اپنے مبسوط مقدمے کے ساتھ شائع کر دیا ہے۔ ''نادراتِ شاہی'' ۱۲۱۲ھ/۹۸-۱۷۹۷ع میں مرتب ہوئی۔[۴۸] ان کے علاوہ نثر ریختہ میں قصہ شاہ شجاع الشمس بھی تصنیف کیا جس کا ذکر قدرت اللہ قاسم نے اپنے تذکرے[۴۹] میں کیا ہے۔ منشی ذکاء اللہ نے بھی شاہ عالم کے اس ''قصے'' کا ذکر کیا ہے کہ ''چار جلدوں میں ایک قصہ لکھا ہے جس سے ہر زمانے کے آدمی ادنیٰ، متوسط، اعلیٰ کی طرز معاشرت معلوم ہوتی ہے . . . زبان اوس کی فصاحت اور سلاست میں میر امن کے چار درویش سے کم نہیں ہے۔''[۵۰] اُردو نثر میں شاہ شجاع الشمس کا یہی وہ قصہ ہے جس کا اصل نام ''عجائب القصص'' ہے اور جسے شاہ عالم نے ۱۲۰۷ھ/۹۳-۱۷۹۲ع میں تالیف کیا اور ''سببِ تالیف'' کے ذیل میں لکھا کہ:

''جب چند دیوان بہ زبانِ فارسی اور بہ زبانِ ریختہ ارشاد حضورِ والا

مرتب ہوئے اور کبت دوہرے حد سے گزرے ، یکایک یہ مزاج اقدس ارفع اعلیٰ میں آیا کہ قصہ زبانِ ہندی میں بہ عبارتِ نثر کہیے اور کوئی لفظ اس میں غیر مانوس اور خلافِ روزمرہ اور بے محاورہ نہ ہو اور عام فہم اور خاص پسند ہووے کہ جس کے استماع سے فرحت تازہ اور مسرت بے اندازہ مستمع کو حاصل ہو اور آدابِ سلطنت اور طریق عرض و معروض دریافت ہو اور اگر جاہل پڑھے تو اس کے فیض سے عالموں سے بہتر گفتگو اور بول چال بہم پہنچائے ۔ القصہ یہ قصہ بارہ سے سات (۱۲۰۷ھ) میں لکھنا کیا شروع اور نام ''عجائب القصص'' رکھا ۔''۵۱

اس کی دو جلدیں پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں موجود ہیں ۔ بڑی تقطیع پر پہلی جلد ۹۳۰ صفحات پر اور دوسری جلد ۹۳۱ تا ۱۸۳۷ صفحات پر مشتمل ہے ۔۵۲ دوسری جلد کے آخری صفحے پر کہانی بے ربطی سے ختم ہو جاتی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بقیہ دو جلدیں اور تھیں جن کا ذکر منشی ذکاء اللہ خاں نے کیا ہے ۔ یہی پہلی دو جلدیں ''عجائب القصص'' کے نام سے شائع ہو گئی ہیں ۔

''عجائب القصص'' کے دیباچے اور داستان کے اندازِ بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ نابینا بادشاہ نے اسے بول کر لکھوایا تھا اور منشیوں نے جب اس داستان کی نقل تیار کی تو عبارت میں شاہی آداب و القاب کو ملحوظِ خاطر رکھتے ہوئے چند الفاظِ آداب کا خود اضافہ کر دیا ۔ مثلاً اوپر کے اقتباس میں ''ارشاد حضور والا'' ''مزاج اقدس ارفع اعلیٰ'' یا اس سے پہلے کے اقتباس میں ''خاطر مبارک ہماری مائل . . .'' کے الفاظ سے یہ گمان ہوتا ہے کہ یہ قصہ کسی اور نے لکھا ہے ۔ لیکن اس دور کے آدابِ شاہی اور شاہانہ پیرایۂ بیان کو سامنے رکھا جائے تو یہ شبہ دور ہو جاتا ہے ۔ بہرحال ''عجائب القصص'' کی آج یہ اہمیت نہیں ہے کہ یہ ایک بادشاہ کی تصنیف ہے بلکہ اصل اہمیت یہ ہے کہ اٹھارویں صدی عیسوی کے آخر کی اُردو نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ ہے جس میں قلعۂ معلیٰ کی وہ شستہ و معیاری زبان استعمال ہوئی ہے جو اُردو دانوں کے لیے ہمیشہ ایک نمونہ اور ایک معیار رہی ہے ۔ ''عجائب القصص'' کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے پہلے عام فہم ، سادہ و دل نشیں نثر موجود تھی اور اُردو نثر میں اتنی صلاحیت پیدا ہو چکی تھی کہ سلاست و سادگی کے ساتھ بلا تکلف ایک بہت طویل قصہ بیان کر سکے ۔ شاہ عالم ثانی نے بہ

داستان ''صاحبانِ نو آموز'' کے لیے نہیں لکھی بلکہ از خود ایسی نثر میں لکھی جس میں :

(الف) کوئی لفظ غیر مانوس اور خلاف روزمرہ و محاورہ نہ ہو۔

(ب) اور یہ نثر عام فہم اور خاص پسند ہو۔

یہی وہ معیارِ شاعری تھا جو 'ردِ عمل کی تحریک' کے زیرِ اثر مقبول ہوا تھا۔ شاہ حاتم نے دیوان زادہ کے دیباچے میں اپنے دور کی نئی شاعری کا جو معیار بتایا تھا کہ ''صرف وہ روزمرہ اختیار کیا جو عام فہم اور خاص پسند تھا ''۵۳ اسی معیارِ شاعری کو محمد تقی میر نے اختیار کیا تھا :

شعر میرے ہیں گو خواص پسند ۔۔۔ پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

اور یہی معیار ''عجائب القصص'' کی اُردو نثر میں شاہ عالم نے اختیار کیا ۔۔۔ ''ایسا قصہ زبانِ ہندی میں بہ عبارتِ نثر کہیے (جو) عام فہم اور خاص پسند ہو۔ ''۵۴ اُردو نثر کے اسی 'نئے معیار' کی وجہ سے ''عجائب القصص'' میں ایک ایسا اسلوبِ نثر ابھرتا ہے جو بیک وقت عوام اور خواص دونوں کے لیے ہے۔ یہی وہ معیار تھا جو ہمیں شاہ رفیع الدین کی تفسیرِ رفیعی اور ''موضح القرآن'' (حصہ تفسیر) کی نثر میں بھی نظر آتا ہے۔ اس اسلوب میں ایک طرف روزمرہ کی عام بول چال کی زبان سے لکھنے والے کا گہرا رشتہ قائم ہے اور دوسری طرف وہ رچاوٹ، سلاست و روانی بھی ہے جو اس دور میں نثر کا ایک نیا معیار قائم کرتی ہے۔ ''عجائب القصص'' کی نثر دیکھ کر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اگر فورٹ ولیم کالج کا دبستانِ نثر قائم نہ ہوتا تو بھی بدلے ہوئے تہذیبی و سیاسی پس منظر میں اُردو نثر کا ارتقا ''عجائب القصص'' کے انداز پر جاری رہتا۔ نثری اسلوب میں مزاج کی یہ تبدیلی کوئی ایسا معمولی واقعہ نہیں ہے جسے نظر انداز کیا جا سکے۔ یہ اسلوب بدلی ہوئی تہذیبی، معاشرتی و سیاسی ہوا اور بدلے ہوئے طرزِ احساس کے عین مطابق تھا۔ یہ وہ تصنیف ہے جس کے ساتھ اُردو نثر پورے طور سے جدید دور میں داخل ہو جاتی ہے۔

قصے کے اعتبار سے یہ داستان دوسری داستانوں سے مختلف نہیں ہے۔ قصہ ''مہر افروز و دلبر'' اور ''نو طرز مرصع'' کے قصوں کا بیرونی ڈھانچا ''عجائب القصص'' سے ملتا جلتا ہے۔ ''عجائب القصص'' میں فرخندہ سیر اور عادل شاہ کے بجائے خطا و ختن کا بادشاہ مظفر شاہ ہے جو اول الذکر بادشاہوں کی طرح اولاد سے محروم ہے۔ قصے کی یہی صورت ہمیں میر حسن کی مثنوی

''سحر البیان'' اور جعفر علی حسرت کے ''طوطی نامہ'' میں ملتی ہے۔ مظفر شاہ اپنی داڑھی میں سفید بال دیکھ کر آب دیدہ ہو جاتا ہے اور ''سحرالبیان'' کے بادشاہ کی طرح فقیری اختیار کرنے کا فیصلہ کرتا ہے لیکن وزیر با تدبیر کے سمجھانے بجھانے سے (نو طرز مرصع میں وزیر کا نام خردمند ہے، ''عجائب القصص'' میں اس کا نام دانا دل ہے) دن سلطنت کے کاموں میں اور رات عبادت میں گزارتا ہے۔ ایک فقیر کی دعا سے بادشاہ اور وزیر دونوں کے ہاں (اور یہ اتفاقات داستانوں میں عام طور پر ہوتے رہتے ہیں) ایک ہی دن حمل قرار پاتا ہے اور ایک ہی دن دونوں کے ہاں صاحبزادے پیدا ہوتے ہیں۔ بادشاہزادے کا نام شجاع الشمس اور وزیر زادے کا نام اختر سعید تجویز کیا جاتا ہے۔ یہ دونوں ساتھ ساتھ پلتے بڑھتے ہیں اور بارہ سال کی عمر تک سارے علوم و فنون میں مہارت حاصل کر لیتے ہیں۔ ان میں وہ ساری صلاحیتیں موجود ہیں جو ایک غیر معمولی انسان میں ہوتی ہیں۔ بادشاہزادہ شجاع الشمس بادشاہ روم قتلغ خاں کی بیٹی ملکہ نگار کو خواب میں دیکھتا ہے اور عاشق ہو جاتا ہے۔ عشق میں دیوانہ وار سوداگروں کا بھیس بدل کر نکل کھڑا ہوتا ہے۔ وزیر زادہ اختر سعید بھی ساتھ ہے۔ اس داستان کے یہ دونوں کردار مختلف منزلوں سے گزرتے، مہمات سر کرتے، طلسمات فتح کرتے، جنوں کے ملکوں سے ہوتے، جن و انس کی ایک کثیر فوج کے ساتھ ملک روم پہنچتے ہیں اور ساری مشکلات پر قابو پا کر شاہ روم کی بیٹی ملکہ نگار کو شادی پر آمادہ کر لیتے ہیں۔ شادی کی ابتدائی تیاریوں تک کی داستان ''عجائب القصص'' میں موجود ہے اور اس کے بعد کا حصہ، جو آئندہ دو جلدوں میں تھا، نایاب ہے۔ کہانی کے اعتبار سے یہ داستان بھی اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح ہے۔ باقی سب تفصیلات ہیں جن میں مناظر اور رزم و بزم کے مرقعے پیش کیے گئے ہیں۔ یہی تفصیلات اور مرقعے اسے دوسری داستانوں سے ممتاز کرتے ہیں۔

''عجائب القصص'' کے قصے میں وہ تنوع، رنگارنگی اور اختصار بھی نہیں ہے جو ہمیں ''نو طرز مرصع'' (قصۂ چہار درویش) میں ملتا ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کی ساری کوشش یہ ہے کہ شجاع الشمس اور ملکہ نگار کے عمل وصل میں زیادہ سے زیادہ رکاوٹیں کھڑی کی جائیں تاکہ سننے والوں میں اشتیاق کی آگ بھڑک اٹھے۔ شاہ عالم نے قصے کے بیان کرنے میں کوئی ایسی ٹکنیک بھی اختیار نہیں کی جس سے کہانی میں تہ داری آ جائے۔ ایک واقعے کے بعد دوسرا واقعہ سیدھے سادے انداز میں بیان ہوتا چلا جاتا ہے

لیکن سننے والوں کو شجاع الشمس اور ملکہ نگار کی شادی کا یقین رہتا ہے ۔ برخلاف اس کے ''نو طرز مرصع'' کی داستان میں سننے والے میں یقین کی یہ نوعیت ہے کہ جب وصل محبوب ہوتا ہے تو حیرت و استعجاب کے ساتھ اچانک پیدا ہونے والی خوشی محسوس ہوتی ہے ۔ ''عجائب القصص'' میں نو طرز مرصع کے مقابلے میں اہتزاز و تجسس کا عمل کمزور ہے ۔

اس دور کی اور داستانوں کی طرح ''عجائب القصص'' میں بھی زمان و مکان کا کوئی تصور نہیں ہے ۔ میلوں کے فاصلے پلک جھپکتے میں طے ہو جاتے ہیں ۔ ایک جگہ تو منجم وقت ہی کو ٹھہرا لیتا ہے ۔ منجم بادشاہ کو ایک گنبد میں لے جاتا ہے جس کے چار دروازے ہیں ۔ باری باری وہ ہر دروازے کو کھولتا اور داخل ہوتا ہے اور وہاں اتنے عرصے رہتا ہے کہ بادشاہزادی کے ہاں شجاع الشمس سے لڑکا پیدا ہوتا ہے ۔ یہ عمل چار بار ہوتا ہے اور ہر بار جب منجم کے کہنے سے وہ باہر آتا ہے تو منجم گھڑی نکال کر اسے دکھاتا ہے اور کہتا ہے ''پھر پر گھڑی ابھی نہیں گزری کہ تم یہاں سے داخل قصر کے ہوئے اور سیر سے انفراغ حاصل کرکے مجھ تلک آئے ۔'' اسی طرح شہروں اور ملکوں کے نام بھی صرف فاصلوں کا تصور پیدا کرنے کے لیے استعمال کیے گئے ہیں اور ایسے نام لائے گئے ہیں جن سے سننے والا پہلے سے واقف ہو ۔

بادشاہ اور پری زاد سب مسلمان ہیں اور خدا و رسول کے احکام کے تابع ہیں ۔ بادشاہ روم اپنی بیٹی ملکہ نگار کو مجبور کرکے شجاع الشمس سے شادی کرنے پر اس لیے آمادہ نہیں ہے کہ یہ ''خلاف خدا اور رسول خدا ہے ۔'' اور چونکہ یہ سب کردار مسلمان ہیں اس لیے ان میں سے کوئی بھی اللہ کی ذات سے مایوس نہیں ہے ۔ بادشاہزادہ شجاع الشمس جب مایوس ہوتا ہے تو وزیر زادہ اختر سعید کہتا ہے :

> ''اے بادشاہزادے جو کوئی اس دنیا میں محنت کرتا ہے ، یقین کامل ہے کہ راحت کو پہنچتا ہے ۔ پس نا امیدیوں سے اپنے تئیں باز رکھ اور امیدوار فضل الٰہی سے رہ ۔ ایک دن مقرر تو کامیاب ہوگا ۔''
> (ص ۱۳۲)

ایک جگہ آسمان پری سے ہاتف غیبی کہتا ہے :

> ''خبردار اے آسمان پری ! بے تامل اپنے تئیں ہلاک کرنا عقل سے دور ہے اور نا اُمیدی مرتبہ کفر کا رکھتی ہے ۔'' (ص ۲۱۶)

''عجائب القصص'' میں ، اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح ، عشق و

رومان کی ایک ایسی فضا اور محیر العقول واقعات کی ایک ایسی دنیا آباد ہے کہ سننے والوں کے ذہن ، دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو کر ، اس طرح متاثر ہوتے ہیں کہ انھیں گہری نیند آ جاتی ہے ۔ اس میں ولولۂ عشق کے واقعات اس طور پر بیان کیے گئے ہیں کہ وہ خواہشات ، جو زندگی میں نا آسودہ ہیں اور دلوں میں مچل رہی ہیں ، داستان سن کر آسودہ ہو جاتی ہیں ۔ تخلیقی سطح پر نا آسودہ خواہشات کو آسودہ کرنے کا یہ انوکھا طریقہ اس دور میں اس لیے مقبول ہے کہ خواہشات کو پورا کرنے کے اور راستے مسدود ہو گئے ہیں ۔ ہجومِ افکار سے فرد کا ذہن منتشر و مضطرب ہے ، اسی لیے سونے سے پہلے داستان سننے کا رواج اس معاشرے میں عام ہے ۔ خود ''عجائب القصص'' سے بھی اس بات کا ثبوت ملتا ہے :

''بادشاہزادے نے خاصہ نوشِ جاں فرمایا . . . متوجہ خواب گاہ کا ہوا ۔ قصہ خواں آن کر حاضر ہوا اور قصہ شروع کیا ۔ بادشاہزادہ پلنگِ خواب پر آ کر قصہ ساعت فرمانے لگا کہ اتنے میں بعد ایک ساعت کے آنکھ بادشاہزادے کی لگی ۔'' (ص ۶۲)

ایک اور جگہ :

''پلنگ پر دراز ہوئے اور افسانہ پری کو یاد فرمایا ۔ اس نے قصہ کہنا شروع کیا اور خواصیں مشغول چپتی کے ہوئیں تا آں کہ بادشاہزادی اور بادشاہزادہ کے تئیں عالم خواب غالب آیا ۔'' (ص ۱۲۶)

یہی داستانوں کا ایک مقصد تھا اور اسی لیے اس میں خواب آور ، طلسماتی ، رومان انگیز فضا پیدا کی جاتی تھی ۔

شاہ عالم ثانی کے سامنے ''عجائب القصص'' لکھنے کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ ''آدابِ سلطنت اور طریقِ عرض و معروض دریافت ہوں ۔'' اسی لیے اس داستان میں اس پہلو پر بہت زور ہے اور اس اعتبار سے ، اب تک جتنی داستانیں اور مثنویاں لکھی گئی ہیں ، ان میں یہ سب سے اہم ہے ۔ اس میں ادب آداب ، عرض معروض کے طور طریقے ، رسم و رواج ، ٹونے ٹوٹکے ، آدابِ معاشرت کے مختلف پہلو تفصیلات کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں ۔ ''عجائب القصص'' پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں آرائش کے کیا طریقے تھے ، ضیافتوں میں کیا کیا اہتمام کیے جاتے تھے ، کیا کیا کھانے پکتے تھے اور انھیں کس طرح کھلایا جاتا تھا ، زیورات و لباس کیا کیا تھے ، سواریاں کون کون سی تھیں ، غسل و حمام کے کیا کیا طریقے تھے ، خواب گاہیں کس قسم کی تھیں ، تواضع اور

مہمان نوازی کے کیا دستور تھے ، ملنے جلنے اور بات چیت کرنے کے کیا طور طریقے تھے ، موسیقی ، شعر و شاعری ، خطاطی اور دوسرے مشاغل کی کیا نوعیت تھی ، محلوں میں کیا کیا ساز و سامان ہوتا تھا ، نوکر چاکر کیا کرتے تھے ، پیدائش سے لے کر شادی بیاہ اور اس کے بعد کون کون سی رسمیں اور تقریبات ہوتی تھیں اور ان میں کیا کیا ہوتا تھا ۔ باغ کس قسم کے ہوتے تھے ۔ ان میں نہروں ، فواروں ، پھولوں کے تختوں اور سجاوٹ کی کیا صورت تھی ۔ یہ سب چیزیں تفصیلات کے ساتھ شاہ عالم نے اس داستان میں بیان کی ہیں ۔ یہ داستان اس رجحان کی پیش رو ہے جس کے اثرات ''طلسم ہوشربا'' سے لے کر عبدالحلیم شرر کی ''فردوس بریں'' تک نظر آتے ہیں ۔ اس داستان سے مغلیہ درباروں کے جاہ و جلال اور ان کی معاشرت کی واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے ۔ اس دور کی معاشرت کے لحاظ سے یہ داستان ''کتاب التہذیب'' کا درجہ رکھتی ہے ۔

''عجائب القصص'' کی نثر کی ایک بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ یہاں نثر شاعری سے الگ اپنا وجود قائم کر لیتی ہے ۔ 'اُردو پن' اس نثر کے اسلوب کا نمایاں وصف ہے ۔ اس نثر کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اب اُردو جملہ ، فارسی جملے کی ساخت سے بڑی حد تک آزاد ہو گیا ہے ۔ شاعری اس معاشرے کا تہذیبی مزاج ہے ۔ جاہل و عالم ، عام و خاص سب بات بات میں شعر پڑھتے ہیں ۔ ''عجائب القصص'' میں بھی اُردو ، فارسی ، ہندی اشعار ، دوہرے اور کبت سے داستان کی نثر میں دلکشی کا اضافہ کیا گیا ہے ۔ ان اشعار کی یہاں وہی حیثیت ہے جو مٹھائی کے خوان پر چاندی سونے کے ورق کی ہوتی ہے کہ ان سے خوان کی رونق میں اضافہ ہو جاتا ہے ۔ وہ اشعار جو داستان میں آئے ہیں ان سے شاہ عالم کے شعری ذوق کا بھی پتا چلتا ہے ۔ شاہ عالم کی نثر میں سادگی و سلاست کے ساتھ ایک ایسی روانی ہے جیسے کوئی پختہ مشق قصہ گو بھری محفل میں مزے لے لے کر داستان بیان کر رہا ہو ۔ نثر کا انداز بیانیہ اور لہجہ بات چیت کا ہے ۔ اس نثر میں قلعۂ معلیٰ کی زبان کی تہذیبی رچاوٹ موجود ہے ۔ اس میں بہت سے ایسے الفاظ ، محاورے اور روزمرہ استعمال ہوئے ہیں جو آج سننے میں نہیں آتے لیکن اُس زمانے میں یہ الفاظ اور محاورے قلعۂ معلیٰ میں رائج تھے ۔ لغات کے اعتبار سے بھی اس نثر میں بہت مواد موجود ہے ۔ ''عجائب القصص'' کی نثر سے محسوس ہوتا ہے کہ غیر مانوس فارسی عربی الفاظ سے گریز کیا جا رہا ہے ۔ اگر اثر پیدا کرنے کے لیے کہیں عبارت رنگین اور فارسی آمیز ہو جاتی ہے تو مصنف فوراً اس کی تشریح کر دیتا ہے ۔ اس قسم کے جملے ''عجائب القصص'' میں بار بار

ملتے ہیں ۔ مثلاً :

''اتنے میں بادشاہِ مشرق یعنی سورج منہ پر نقاب لے کر سیر کرنے والا نواحِ غرب کا ہوا یعنی شام ہوئی ۔'' (ص ۷۷)

''عجائب القصص'' کی نثر میں آنے والے دور کے کئی اسالیب اور لہجے نظر آتے ہیں ۔ یہ نثر سادہ بھی ہے اور با محاورہ بھی ۔ میر امن کی نثر کی جھلک بھی ہمیں ''عجائب القصص'' میں دکھائی دیتی ہے ۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے :

''بادشاہ نے موافق مراتب کے سبھوں کو خلعت گراں بہا مرحمت فرمائے اور ہزاروں گنج سربستہ مع صندوق ہائے لعل و گوہر و زمرد و الماس ہر ایک مسکین و محتاج و گوشہ نشین و مستحق و گدا کو بخشے کہ وے ہر ایک اس انعام و اکرامِ بادشاہی سے میری حاصل کر کے صاحبِ دولت اور صاحبِ جاہ کہلانے لگے ۔'' (ص ۹۴)

اس نثر کو اگر میر امن کی باغ و بہار میں ملا دیا جائے تو شناخت دشوار ہوگی لیکن اس نثر کو قصۂ مہر افروز و دلبر ، نو آئین ہندی یا نو طرز مرصع میں نہیں ملایا جا سکتا ۔ وہاں یہ دور سے پہچان لی جائے گی ۔ جیسے ''نو طرز مرصع'' اُردو اسلوب کا ایک امکان ہے اسی طرح ''عجائب القصص'' اُردو نثر کا دوسرا امکان ہے جو آئندہ دور میں پروان چڑھ کر ''باغ و بہار'' سے ہوتا ''خطوطِ غالب'' اور سرسید کی نثر سے جا ملتا ہے ۔ ''نو طرز مرصع'' کی نثر میں ڈوبتے سورج کا اور ''عجائب القصص'' کی نثر میں چڑھتے سورج کا حُسن ہے ۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے :

''قصہ مختصر وہ سب دیو اچھلتے ، پھاندتے ، شلنگے بھرتے ، بغلیں بجاتے ، خوشیاں کرتے داخل نواح روم کے ہوئے ۔ ایک جنگل آدمی زادوں کا اور مویشی کا ان دیووں کے تئیں نظر آیا ۔ بے اختیار منہ میں پانی بھر لائے اور وہیں شکلیں مہیب بنا کر اور آنکھیں لال لال ، دانت سفید نکال کر ، کچکچیاں باندھ کر ، غار سا منہ پھیلا کر ، چنگھاڑیں مار کر طرف ان آدمی زادوں کے دوڑے ۔ جتنے آدم زاد روم کے رہنے والے تھے یہ انبوہ دیووں کا اور یہ شکلیں مہیب دیکھ کر بے اختیار بے حواس ہو کر ، جوتے پگڑیاں چھوڑ چھوڑ کر بھاگے ، لیکن کتنے دیکھتے ہی خوف سے آ کر جان بحق ہوئے اور کتنے ہی بے ہوش ہو کر گرے اور کتنے ہی گرتے پڑتے بھاگتے کانپتے ہانپتے داخل شہر پناہ کے ہوئے اور بے ہوش ہو کر رستوں میں ، دوکانوں میں ، گلیوں میں ، گھروں کے دروازے میں آ کر گرے ۔ یہ احوال ان سبھوں کا دیکھ کر اہل شہر

حیرت میں آئے اور آپس میں کہنے لگے کہ ان کا بے حواس ہو کر آنا خالی علت سے نہیں ہے۔ ایک ہجوم تمام اہلِ شہر کا ان بے ہوشوں پر ہوا۔ کوئی کسو پر گلاب چھڑکتا تھا، کوئی لخلخہ سولگھاتا تھا، کوئی کسی کا پاشویہ کرتا تھا، کوئی کسی کی ناک بند کرتا تھا، کوئی کسی کا بازو پکڑ کر جنبش دیتا تھا کہ یہ کسی طرح ہوش میں آویں، تا احوال اس طور کے بھاگنے کا دریافت کریں۔" (ص ۵۲۱ - ۵۲۲)

یہ وہ نثر ہے جس میں روزمرہ و محاورہ کی رچاوٹ اور قدرتِ بیان کے ساتھ اُردو اسلوب کا ایک نیا امکان سامنے آتا ہے۔ یہاں فارسی جملے کی ساخت اور اس کے لہجے کا اثر کم و بیش تحلیل ہوگیا ہے۔ اس اسلوب نثر کے سلسلے میں یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ "نو طرز مرصع" کے برخلاف "عجائب القصص" میں جملے عام طور پر مختصر ہو جاتے ہیں لیکن جہاں جملہ طویل ہے وہاں بھی فارسی تراکیب کے باوجود اُردو پن اس میں موجود ہے۔ عجائب القصص کی نثر کے اس اُردو پن کو سمجھنے کے لیے یہ ایک طویل جملہ دیکھیے:

"لیکن بادشاہ بہ سبب افراط محبت کے ہر روز علی الصباح نماز اور وظائف سے انفراغ حاصل فرما کے اس مکان روح افزا میں تشریف لا کر شہزادہ نونہال بلند اقبال شجاع الشمس کے دیدار فرحت آثار سے سرور اور نور بصر حاصل کرکے ددا اور دائیاں اور انگاؤں کے تئیں جیب خاص سے کچھ روپے اور اشرفیاں بہ خوشی تمام مرحمت فرما کے رونق افزا دیوان خاص کے ہو کر جلوہ آرا سریرِ شاہی پر ہوتے تھے۔" (ص ۴۳)

یہاں طویل جملے میں بھی مبتدا و خبر اور فاعل و فعل میں پورا ربط باقی ہے۔ نو طرز مرصع کے طویل جملے کی طرح، فاعل سے فعل تک پہنچ کر، جملے کے مفہوم کو سمجھنے کے لیے، فاعل کو تلاش کرنا نہیں پڑتا۔ یہاں جملہ صفات کی وجہ سے طویل نہیں ہوتا بلکہ ایک بات اور اس کے مختلف حصے ایک سانس میں بیان کرنے کی وجہ سے طویل ہو جاتا ہے اور اس کے ہر ٹکڑے کے ساتھ بات آگے بڑھتی ہے۔ اس طویل جملے میں ایک ہی بات کو استعاروں یا تکرار الفاظ سے دہرایا نہیں گیا ہے۔ یہ طویل جملے کا وہ اردو مزاج ہے جو شاہ عالم کی نثر میں نظر آتا ہے۔ یہ وہ معیاری نثر ہے جو 'باغ و بہار' کی پیش رو ہے۔

لسانی نقطۂ نظر سے اس میں ضمیر، فعل، تذکیر و تانیث، جمع و واحد، عطف و اضافت، فارسی مرکب افعال اور محاورات کے لفظی اردو ترجموں کی وہی نوعیت ہے جو کربل کتھا، نو طرز مرصع کی نثر اور اس دور کی شاعری کی

زبان میں ملتی ہے ؛ مثلاً جیسے نو طرز مرصع میں ''از سر نو'' کو ''سر نو سے'' لکھا گیا ہے اسی طرح عجائب القصص میں استعمال ہوا ہے جیسے ''سرنو سے بخشے'' (از سر نو بخشے) ۔ فعل کے استعمال کی بھی یہی صورت ہے ۔ اکثر جمع فاعل مؤنث کے ساتھ فعل بھی جمع مؤنث لایا گیا ہے ؛ مثلاً ''انذریں تہنیت کی گزرانیاں'' ۔ ''لیند سے چوکیاں'' ''یک بیک نیند کی ماتیاں ہم سب سوگئیاں'' یا فعل کی دوسری صورتیں مثلاً ''اور سوار ہوجیئے'' ''جو مناسب اس سے کہنا جانوگی کہنا'' وغیرہ ۔ زبان کی یہی صورت ہمیں شاہ عبدالقادر کے موضح القرآن ، ''کربل کتھا'' اور ''نو طرز مرصع'' میں ملتی ہے اور یہی اس دور کی معیاری زبان تھی ۔ لیکن ''جذبِ عشق'' میں زبان و بیان کی یہ صورت نہیں ہے ۔

''جذب عشق'' سید حسین شاہ حقیقت[55] نے ، جو شاہ حسین حقیقت (۱۱۸۶ھ—[56] ۱۲۴۹ھ/[57] ۱۷۷۲-۷۳ع — ۳۴-۱۸۳۳ع) کے نام سے معروف ہیں ، ۱۲۱۱ھ (۹۷-۱۷۹۶ع) میں لکھی ۔ ''یہ جذب عشق آہ''[58] سے سالِ تصنیف برآمد ہوتا ہے ۔ شاہ حسین حقیقت اردو کے ایک معروف شاعر ، فارسی و اردو کی کئی کتابوں کے مصنف اور حضرت امیر کلال (م ۷۷۲ھ/۷۱-۱۳۷۰ع)[59] کی اولاد میں سے تھے ۔ ان کے دادا سید میرک شاہ فرخ سیر کے زمانے میں ترکستان سے لاہور آئے اور جب پنجاب میں سکھوں نے شورش برپا کی تو حقیقت کے والد سید عرب شاہ لاہور سے آنولہ (بریلی) آ گئے ۔ یہیں حکیم میر محمد نواز کی لڑکی سے شادی ہوئی اور یہیں ۱۱۸۶ھ (۷۳-۱۷۷۲ع) میں حقیقت پیدا ہوئے ۔ ۱۱۹۴ھ/ ۱۷۸۰ع میں اپنے والد کی وفات کے بعد حقیقت اپنے نانا کے پاس آ گئے اور جب ان کے نانا کانپور آئے تو حقیقت بھی ان کے ساتھ ہی آ گئے ۔ سن تمیز کو پہنچے تو لکھنؤ آ گئے اور اپنے بڑے بھائی سید حسن شاہ ضبط کی طرح جرأت کے شاگرد ہو گئے ۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''نو عمری و نومشقی کے زمانے میں اکثر اپنے استاد کی غزلوں کی کتابت میں ، جو نابینا ہونے کی وجہ سے لکھنے سے معذور ہیں ، مصروف رہتے تھے ۔''[60] لکھنؤ میں وہ سواروں میں ملازم رہے ، سبزی منڈی میں بھی ملازمت کی اور بچوں کو بھی پڑھایا[61] لیکن معاشی طور پر پریشان رہے ۔ کچھ عرصے کے بعد حقیقت کلکتہ جا کر ریذیڈنٹ کے دفتر میں منشی ہوگئے اور چند سال بعد کرنل کڈ کی سفارش پر چنیاپٹن (مدراس) میں میر منشی ہوگئے ۔ مثنوی ''ہشت گلزار'' سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نواب کرناٹک سے بھی وابستہ رہے اور مدراس ہی میں وفات پائی ۔

شاہ حسین حقیقت نے فارسی و اردو نظم و نثر میں آٹھ کتابیں لکھیں (۱)

صنم کدۂ چین (۱۲۰۹ھ/۹۵-۹۴ء) - یہ بیت بازی کی طرح کا ایک تعلیمی کھیل ہے جسے بچوں کی ذہنی تربیت کے لیے آسان فارسی میں حقیقت نے لکھا - (۲) جذبِ عشق (۱۲۱۱ھ/۹۷-۱۷۹۶ء) اردو نثر میں یہ ایک قصہ ہے جس کی تفصیل آگے آئے گی - (۳) تحفتہ العجم (محرم الحرام ۱۲۱۳ھ/جون ۱۷۹۸ء) - اس میں فارسی قواعد پر بحث کی گئی ہے - (۴) خزینۃ الامثال (۱۲۱۵ھ/۱-۱۸۰۰ء) - اس میں عربی ، فارسی اور اردو ضرب الامثال کو حروف تہجی کے لحاظ سے جمع کیا گیا ہے - (۵) مثنوی ہشت گلزار (۱۲۲۵ھ/۱۱-۱۸۱۰ء) - حقیقت نے امیر خسرو کی مثنوی ''ہشت بہشت'' کے قصے کو اردو میں نظم کیا ہے - ۴۷۶۵ اشعار پر مشتمل اس مثنوی کو حقیقت نے نواب عبدالقادر خاں ثابت جنگ والیِ کرناٹک کی خدمت میں پیش کیا تھا - (۶) ہیرا من طوطا - یہ دراصل ہشت گلزار ہی کا ایک حصہ ہے جو اشعار میں رد و بدل کے بعد ۱۲۶۸ھ/۵۲-۱۸۵۱ء میں الگ کتابی صورت میں لکھنؤ سے شائع ہوا - (۷) دیوانِ حقیقت ، اردو - یہ دیوان بھی آج تک غیر مطبوعہ ہے - (۸) تذکرۂ احباء - یہ تذکرہ ناپید ہے لیکن اس کے حوالے حقیقت کے بیٹے میر محسن لکھنوی کے تذکرے ''سراپا سخن'' میں اور سعادت خاں ناصر کے تذکرے ''خوش معرکۂ زیبا'' میں ملتے ہیں - بعض کا خیال ہے کہ یہ وہی تذکرۂ ہے جو امام بخش کشمیری کے لیے شاہ حقیقت نے لکھا تھا اور جس میں مصحفی کے تذکرے سے احوال و اشعار نقل کرنے کی وجہ سے مصحفی نے یہ کہہ کر کہ ''تذکرہ یہ جو حقیقت نے لکھا ، ہے حقیقت مصحفی کا چور ہے'' ان پر چوری کا الزام لگایا تھا -''۶۲

شاہ حسین حقیقت نے ''جذبِ عشق'' کے نام سے اردو نثر میں یہ داستان اس وقت لکھی جب وہ پچیس سال کے تھے - اس قصے کے بارے میں حقیقت نے اپنے دیباچے میں خود لکھا ہے کہ یہ ایک سچا واقعہ ہے جو ''سنہ بارہ سے چار ہجری نبوی میں درمیان سمیری کے ، جو مضافات پرگنہ بندرا بن سے متصل قصبہ چھاتا ہے ، واقع ہوا'' اس واقعے کو ان کے بڑے بھائی سید محمد حسن شاہ ضبط نے مفصلاً فارسی میں لکھا تھا اور ان کے کہنے پر حقیقت نے اسے ''زیور عبارت نثر زبان اردو سے آراستہ'' کیا - اس قصے کو لکھتے ہوئے انھوں نے دو باتوں کا التزام کیا - ایک یہ کہ ''عبارت سلیس ، رنگین اور دلچسپ ہو'' اور دوسرے عبارت کے تقاضے کے موافق ''اشعار آبدار اپنے اور استادوں کے درج کیے جائیں -''

''جذبِ عشق'' میں ایک عام سا عشقیہ قصہ اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ

مرہٹوں کے لشکر میں ایک جوانِ رعنا تھا ۔ جہاں لشکر پڑاؤ ڈالتا وہ اس علاقے کی سیر کو نکل جاتا ۔ ایک بار جب اس کے لشکر نے قصبہ چھاتا کے قریب پڑاؤ ڈالا تو اسے اطلاع ملی کہ ۲۹ جمادی الثانی کو سمیری گاؤں کے باغ میں بھوانی کا میلہ ہو رہا ہے ۔ دو کوس کا فاصلہ تھا ، وہ رخصت لے کر دو ایک دوستوں کے ساتھ وہاں پہنچ گیا ۔ سیر کرتے کرتے باغ میں آیا اور جب تالاب کے قریب پہنچا تو بھوانی کے نہایت رفیع و بلند دیہرہ کے پاس لوگوں کا ہجوم تھا ۔ اتنے میں اس کی نظر ایک سرسبز و شاداب درخت کے نیچے بیٹھی ہوئی چار عورتوں پر پڑی ۔ ان میں سے ایک پر اس کی نظر جم گئی ۔ دونوں نے ایک دوسرے کو دیکھا اور فریفتہ ہو گئے ۔ آنکھوں آنکھوں میں باتیں ہوئیں اور جب ان کے گھر والے انہیں لینے آئے ، یہ جوان بھی ان کے پیچھے پیچھے ہو لیا ۔ گھر دیکھ کر واپس ہوا تو محبوبہ بھی کوٹھے پر چڑھی عالمِ بے قراری میں اسے دور جاتے ہوئے دیکھتی رہی ۔ دوسرے دن وہ جوانِ رعنا پھر میلے میں آیا ۔ اس کی محبوبہ بھی وہاں موجود تھی ۔ واپسی پر وہ پھر اپنی محبوبہ کو گھر تک چھوڑنے آیا لیکن راستے میں ایک بڑھیا نے انہیں ملتے ہوئے دیکھ لیا اور آ کر گھر والوں کو بتا دیا ۔ تیسرے اور چوتھے دن وہ جوان میلے میں نہ آ سکا لیکن جب محبوبہ مایوس ہو کر گھر لوٹ رہی تھی تو وہ راستے میں اسے ملا اور دوپہر کے وقت تالاب پر ملاقات طے ہو گئی ۔ مقررہ وقت پر جب وہ آئی تو سیدھی نوجوان کے پاس آ گئی ۔ ابھی وہ ایک دوسرے سے محوِ گفتگو تھے کہ محبوبہ کے گھر والے مسلح افراد کے ساتھ وہاں پہنچ گئے ۔ جوان نے محبوبہ کو رخصت کیا اور تلوار سونت کر مقابلے کے لیے آ گیا اور وہ بہادری دکھائی کہ سب حیران رہ گئے ۔ اتنے میں ایک ”جفا کار سیاہ باطن نے نہایت نامردی سے پیچھے آ کر ایک لٹھ سر کو تاک کر مارا“ لیکن اتفاق سے وہ نوجوان کی تلوار پر پڑا اور تلوار دو ٹکڑے ہو گئی ۔ جیسے ہی تلوار گری نوجوان جھٹ سے ایک آدمی سے چمٹ گیا تاکہ اس کی تلوار چھین لے ۔ وہ آدمی بھاگ کر تالاب میں کود گیا ۔ نوجوان بھی جوش میں تھا ۔ وہ بھی تالاب میں کود گیا ۔ لیکن اسے تیرنا نہیں آتا تھا ۔ ڈوب گیا ۔ یہ دیکھ کر محبوبہ کی حالت غیر ہو گئی ۔ گھر والے اسے لے گئے ۔ چار پانچ دن بعد وہ تالاب پر آئی اور کود کر جان دے دی ۔ کچھ دیر بعد لوگوں نے دیکھا کہ دو لاشیں ایک دوسرے سے پیوست ، سطح آب پر آئیں ۔ دام داروں نے انہیں نکالنا چاہا لیکن کامیابی نہیں ہوئی ۔ کچھ دیر بعد ”وہ دونوں گوہر صفا آگیں صدفِ عشق کی تہ کو بیٹھ گئے ۔ پھر

ہرچند کوشش اور سعی کی کچھ فائدہ نہ ہوا اور پھر کسی نے کبھو اون کا کچھ نشان نہ دیکھا۔"۶۳

قصے کے اعتبار سے "جذبِ عشق" میں کوئی خاص دلچسپی آج ہمیں محسوس نہیں ہوتی۔ محمد تقی میر کی مثنوی "دریائے عشق" کا انجام بھی یہی ہے۔ عاشق و معشوق کا دریا میں ڈوب کر یا قبر کے شق ہو جانے سے ایک دوسرے سے پیوست ہو جانا اُردو مثنویوں کا عام انجام ہے۔ قصے کے لحاظ "نو طرز مرصع" اس سے کہیں زیادہ دلچسپ ہے۔ "عجائب القصص" نہ صرف قصے کے لحاظ سے زیادہ تہ دار ہے بلکہ اُردو نثر کے اعتبار سے بھی کہیں بہتر ہے۔ لیکن "جذبِ عشق" میں دو باتیں قابلِ ذکر ہیں۔ ایک یہ کہ اس میں نثر کو نظم کے ساتھ اس طور پر پیوست کیا گیا ہے کہ اگر نثر کو اشعار کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے تو قصے کا لطف بڑھ جاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس میں پہلی بار قصے کو براہِ راست بیان کیا گیا ہے۔ اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح اس میں قصہ در قصہ یا داستان در داستان کی روایت ترک کرکے ساری توجہ ایک قصے پر مرکوز ہے۔ جب کوئی نیا رجحان پیدا ہوتا ہے تو اس کی ابتدائی صورت بہت دُھندلی ہوتی ہے۔ کہانی کو براہِ راست بیان کرنے کا یہ رجحان ہمیں اس دور میں پہلی بار "جذبِ عشق" میں ملتا ہے۔

"جذب عشق" کی نثر میں رجحانات کے دو دھارے ساتھ ساتھ بہتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے پہلے "جذبِ عشق" کا یہ اقتباس پڑھئے:

"کنارے پر اوس تالاب کے ایک دیہرہ بھوانی کا نہایت رفیع اور بلند اور بہت وسیع اور دل پسند: بیت

مصفا یہ تھے اوس کے دیوار و در
صفائی پہ جس کے نہ ٹھہرے نظر

القصہ ایک لحظہ طراوت اندوز تالاب کے تماشے سے ہو کر درمیان چار دیواری کے گیا۔ ایک مرقع حسن و جمال کا نظر آیا۔ ہر طرف چار زن اور مرد اور صغیر و کبیر لباس فاخرہ اور پوشاک پاکیزہ رنگ برنگ کے پہنے ہوئے ساتھ کمال خورمی اور خوشی کے اپنے اپنے دھیان اور کام میں مشغول تھے (اس کے بعد ۱۹ شعر کی مثنوی آتی ہے)۔ سوائے مجلس عیش و سرور در مجمع زہرہ جبینوں رشک حور کے کچھ اور مرئی نہ ہوتا تھا (ایک شعر)۔ جوان تماشا پسند نظارہ ہر ایک غارتگر حسن و ہوش و خرد سے از خود بیگانہ ہوا (دو شعر) کہ ناگاہ پھرتے پھرتے

طرف دروازے مشرق اوس مکان کے جا نکلا (ایک شعر) - کیا دیکھیے
کہ نیچے ایک درخت سبز بخت کے چار عورتیں پری صورت ، جو فی الحقیقۃ
چار چمن گلستان رعنائی اور چار رکن قصر زیبائی کے تھیں ، چار بالش
ناز و ادا پر جلوہ افروز دلبری اور دلربائی کی ہیں - اگرچہ ایک ایک
اون چاروں میں عشوہ سنج اور کرشمہ ساز تھی لیکن دو ماہ پیکر اون
میں بلا اغراق یگانۂ آفاق تھیں (دو شعر) - غالباً دونوں خواہر حقیقی ایک
دوسرے کی تھیں - پر اون دونوں میں ایک رشک مہر ہر بات میں مانند
خورشید کے دوسری پر شرف رکھتی تھی (ایک شعر) - صفائی رخ مہر
رشک اوس کے سے جگر میں ماہِ دوہفتہ کے داغ اور دونوں عارض
گلرنگ رشک افزائے صد بہار اور خجلت افزائے ہزار باغ - جامہ اس شعر
آبدار میرے اوستاد کا قامت قیامت خیز پر اوس سرو ناز کے چست :

بلا جوڑے کی بندش اور قیامت قد و بالا ہے

غضب چتون ، ستم مکھڑا ، بدن سانچے میں ڈھالا ہے

اگرچہ جوہر تعریف اور توصیف اوس حسنِ خداداد کے حد بیان کرنے
بشر سے دور ہے ، کس واسطے : شعر

جوہر ذات او از مدحت مستغنی ست

دستِ مشّاطہ چہ با حسن خداداد کند

لیکن چوں مصرع شرط گفتن بر ناگفتن لازم ست ، اس لیے چند اشعار
درر نثار کو استادوں کے بیچ وصف سراپا اوس سراپا آفت جان کے
لکھتا ہوں (در وصف سراپا ۵۱ اشعار لکھے گئے ہیں) - قصہ کوتاہ
بمجرد دو چار ہونے ایسے ترک خونخوار کے نخچیر دل جوں نیم بسمل کا
تیغ نگاہ اوس قاتل سے چورنگ ہوا - چار و ناچار روبرو اوس عشوہ ساز
آئینہ رو کے سراپا محو حیرانی کا کھڑا ہوا - ہے ہے اوس جوان دل دادہ
نے (۱۰ شعر) از بسکہ مصور بیرنگ نے شبیہہ صورت جو اُن کے حسن و
جمال کے صفحے پر بے مثال نقش کی تھی ، وہ رشک پری بھی ایک ہی
نگاہ میں ہدف تیر بلا کی ہو کر فریفتہ جمال دل فروز اور حسن گلو سوز
اوس کمان ابرو کی ہوئی (۱۲ شعر) - ناچار غلبۂ شوق اور فرطِ اشتیاق
سے ناامیدانہ نگاہیں حسرت دید آلود اور عاشقانہ طرف محبوب مرغوب
کے کرنے لگی -"۶۴

مطبوعہ نسخے کی ان چوبیس پچیس سطروں میں ۱۰۲ اشعار آئے ہیں - اس

نثر میں دو مختلف رجحانات ایک ساتھ چل رہے ہیں ۔ ایک وہ رجحان جس کی نمائندگی ''نو طرز مرصع'' کرتی ہے اور دوسرا وہ رجحان جس کی نمائندگی ''عجائب القصص'' کرتی ہے ۔ اس نثر پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے ۔ نثر میں اکثر قافیے کا التزام ملتا ہے ۔ تراکیب کچھ فارسی انداز کی ہیں اور کچھ میں اضافت کے بجائے اُردو انداز میں کا ، کی ، کے لگائے گئے ہیں ۔ استعارات کے استعمال سے عبارت میں رنگینی پیدا کرنے کی بھی کوشش کی گئی ہے ۔ لیکن اس نثر کی مرصع کاری میں ، مسجع و مقفیٰ انداز میں وہ رونق نہیں ہے جو ''نو طرز مرصع'' میں نظر آتی ہے ۔ اسی طرح جہاں عبارت صاف اور سادہ ہے وہاں بھی جملے کی بناوٹ میں ، لہجہ و آہنگ میں ، اندازِ بیان میں وہ سلاست و روانی اور وہ رونق نہیں ہے جو ''عجائب القصص'' میں دکھائی دیتی ہے ۔ رنگینی و سادگی کے ان دونوں رجحانات کے ایک ساتھ چلنے سے ''جذبِ عشق'' کی نثر میں کوئی انفرادیت پیدا نہیں ہوتی ، حالانکہ سالِ تصنیف کے اعتبار سے یہ ''عجائب القصص'' کے پانچ سال بعد لکھی گئی لیکن مزاج کے اعتبار سے اسے ''نو طرز مرصع'' کے بعد اور ''عجائب القصص'' سے پہلے لکھا جانا چاہیے تھا تاکہ یہ عبوری دور کی نثر شمار ہو سکتی ۔ چونکہ ایسا نہیں ہے اس لیے ''جذبِ عشق'' صرف اس لیے قابلِ ذکر ہے کہ یہ اس دور کی چند نثری کتابوں میں سے ایک ہے ۔

یہ اُردو نثر ، جس کا مطالعہ ہم نے پچھلے صفحات میں کیا ہے ، فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے پہلے لکھی گئی ہے ۔ پہلے اُردو نثر کا عام رجحان مرصع و مسجع انشا پردازی کی طرف تھا ، پھر رفتہ رفتہ سادگی کی طرف ہو گیا ۔ ''نو طرز مرصع'' کے مخاطب خواص تھے لیکن ''تفسیرِ مرادیہ'' کے مخاطب عوام تھے ۔ ''موضح القرآن'' اور ''عجائب القصص'' کے مخاطب عوام و خواص دونوں تھے اسی لیے ان کی نثر عام فہم ، سادہ اور بول چال کی زبان سے قریب ہے ۔ عام زبان میں نثر لکھنے کا یہ رجحان اٹھارویں صدی میں آہستہ آہستہ پروان چڑھتا ہے اور انیسویں صدی میں عام رجحان بن جاتا ہے ۔ اٹھارویں صدی پرانے رجحانات کے دم توڑنے اور نئے رجحانات کی پیدائش کی صدی ہے ۔ جو کچھ اس صدی میں ہوا اس کی واضح صورت انیسویں صدی میں نظر آتی ہے ۔ حال کا ماضی سے اور مستقبل کا حال سے یہی رشتہ ہے اور اسی رشتے سے زندگی کا تسلسل قائم ہے ۔

ناظرین ! اب ہم انیسویں صدی کی دہلیز پر کھڑے ہیں ۔

• • •

حواشی

۱- قصۂ مہر افروز و دلبر : عیسوی خاں بہادر ، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خاں ، ص ۱۰ ، عثمانیہ یونیورسٹی حیدرآباد ۱۹۶۶ء -
۲- دیوانِ داؤد اورنگ آبادی : مرتبہ خالدہ بیگم ، ص ۹۴ ، ادارۂ ادبیاتِ اُردو ، نمبر ۲۴۸ ، حیدرآباد دکن ۱۹۵۸ء -
۳- دراسات : نثار احمد فاروقی ، ص ۲۲—۲۹ ، مکتبۂ جامعہ لمیٹڈ ، نئی دہلی ۱۹۷۸ء -
۴- اُردو ادب پر ہندی کا اثر : ڈاکٹر پرکاش مونس ، ص ۳۳۲ ، ناشر خود مصنف ، الہ آباد ۱۹۷۸ء -
۵- ''قصہ مہر افروز و دلبر کے مصنف عیسوی خاں بہادر کی شخصیت'' ڈاکٹر پرکاش مونس ، مطبوعہ ہماری زبان دہلی ، ۲۲ مارچ ۱۹۷۹ء -
۶- قصہ مہر افروز و دلبر : مقدمہ ص ۱۴ -
۷- قصہ مہر افروز و دلبر : مقدمہ ص ۲۹—۳۱ -
۸- ''نو طرز مرصع'' میں خود تحسین نے یہی تفصیل دی ہے - نو طرز مرصع : مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، ص ۵۲ ، ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد ۱۹۵۸ء -
۹- عمدۂ منتخبہ : اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی ، ص ۱۶۱ ، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ء -
۱۰- مسرت افزا : امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۴۱ - ۴۲ ، معاصر پٹنہ بہار -
۱۱- نو طرز مرصع : ص ۵۳ -
۱۲- مسرت افزا : ص ۴۲ اور نو طرز مرصع ، ص ۵۳ و ۵۴ -
۱۳- نو طرز مرصع : ص ۵۳ - ۱۴- مسرت افزا : ص ۴۳ -
۱۵- A Comparative Study of the Nau Tarz-i-Murassa : Syed Sajjad Husain M.S., p. 44, London, June 1933.
۱۶- نو طرز مرصع : ص ۵۴ -
۱۷- سید سجاد حسین کا محولہ بالا مقالہ : ص ۴۵ -
۱۸-۱۹- نو طرز مرصع : ص ۵۴ -
۲۰- محولہ بالا انگریزی مقالہ : (مسودہ) ڈاکٹر سید سجاد حسین ، ص ۳۱—۴۵ -

۲۱- دیباچہ تحسین نو طرز مرصع : ص ۵۸ - ۵۹ -
۲۲- نو طرز مرصع : دیباچۂ مرتب ، ص ۱۲ -
۲۳- جائزۂ مخطوطاتِ اُردو : مشفق خواجہ ، ص ۹۷۲ — ۹۷۴ ، مرکزی اُردو بورڈ ، لاہور ۱۹۷۹ع -
۲۴- وقائع عبدالقادر خانی : ترجمہ بعنوان ''علم و عمل'' (جلد اول) ، ص ۸۹ ، اکیڈمی اوف ایجوکیشنل ریسرچ ، کراچی ۱۹۶۰ع -
۲۵- ایضاً : ص ۱۰۳ - ۱۰۴ -
۲۶- اُردو کی نثری داستانیں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۱۵۰ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۶۹ع -
۲۷- اُردو کی نثری داستانیں : ص ۱۴۳ -
۲۸- داستانِ تاریخِ اُردو : حامد حسن قادری ، ص ۶۷ ، اُردو اکیڈمی سندھ ، کراچی ۱۹۶۶ع -
۲۹- نو طرز مرصع : مقدمہ نور الحسن ہاشمی ، ص ۴۴ -
۳۰- باغ و بہار : از میر امن دہلوی ، دیباچہ ڈاکٹر گل کرائسٹ ، ص ۲ ، (چھٹا ایڈیشن) مطبوعہ سیمپسن لو ، مارسٹن اینڈ کمپنی لمیٹڈ ، لندن ۱۸۹۷ع -
۳۱- نثرِ بے نظیر : (قلمی) میر بہادر علی حسینی ، مملوکہ میر غلام علی ، کراچی -
۳۲- ادب میں صفات کا استعمال : مضمون محمد حسن عسکری ، ص ۶۱ — ۷۴ ، مطبوعہ ماہنامہ سات رنگ ، کراچی ، جولائی ۱۹۶۰ع -
۳۳- ستارہ یا بادبان : (اسالیبِ نثر اور ہمارے ادیب) محمد حسن عسکری ، ص ۱۸۳ - ۱۸۴ ، مکتبہ سات رنگ ، کراچی ۱۹۶۳ع -
۳۴- ادب میں صفات کا استعمال ، ص ۷۰ -
۳۵- تحریریں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۷۷ - ۷۸ ، ادارۂ فروغ اُردو ، لکھنؤ ، ۱۹۶۴ع -
۳۶- تذکرۂ بے جگر : خیراتی لعل بے جگر ، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری ، لندن -
۳۷- تحریریں : ص ۸۵ - ۸۶ -
۳۸- عجائب القصص : شاہ عالم ثانی ، مرتبہ راحت افزا بخاری ، ص ۲۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۵ع -

۳۹- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، محمود شیرانی ، جلد اول ، ص ۱۸ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -
۴۰- نادرات شاہی : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۹ - ۱۰ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۴ع -
۴۱- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۴ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۲ع -
۴۲- مجموعۂ نغز : ص ۱۸ - ۱۹ -
۴۳ ، ۴۴ ، ۴۵ - نادرات شاہی : ص ۴۳ - ۴۴ -
۴۶- اے کیٹالاگ اوف عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اسپرنگر ، ص ۵۹۷ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -
۴۷- ایضاً ، ص ۵۹۲ -
۴۸- نادرات شاہی : قطعۂ تاریخ تالیف ، ص ۳۰۹ -
۴۹- مجموعۂ نغز : ص ۱۹ -
۵۰- تاریخ ہندوستان : منشی ذکاء اللہ خاں ، (جلد نہم) ص ۳۱۱ ، شمس المطابع دہلی ۱۸۹۸ع -
۵۱- عجائب القصص : (مطبوعہ) ص ۲۶ -
۵۲- عجائب القصص : (مطبوعہ) مقدمہ ص ۱۴ -
۵۳- دیوان زادہ : شاہ حاتم (دیباچہ) ص ۴۰ ، مکتبۂ خیابان ادب ، لاہور ۱۹۷۵ع -
۵۴- عجائب القصص : ص ۲۶ -
۵۵- "جذب عشق" کے دیباچے میں خود شاہ حقیقت نے یہی نام لکھا ہے - دیکھیے جذب عشق ، ص ۲ ، مطبع مجدی کانپور ۱۲۶۹ھ -
۵۶- میر حسین شاہ حقیقت : از ڈاکٹر لطیف حسین ادیب ، ص ۶۳ ، مطبوعہ معارف ، نمبر ۱ ، جلد ۱۰۴ ، اعظم گڑھ ، جولائی ۱۹۶۸ع -
۵۷- دیباچہ صنم کدہ چین : مطبع مجدی لکھنؤ ۱۸۴۷ع -
۵۸- جذب عشق مطبع مجدی کانپور ۱۲۶۹ھ کے صفحہ ۳۶ پر یہ قطعہ تاریخ درج ہے :

حقیقت نے جو کی تاریخ کی فکر
کروں خوبی کا اوس کی تم سے کیا ذکر

کیسا ہاتف نے اس معنی سے آگاہ
حقیقت کو کہ ہے یہ جذبِ عشق آہ!

۵۹- سفینۃ الاولیا : دارا شکوہ ، ص ۷۷ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۲ء -
۶۰- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۶ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء -
۶۱- ایضاً : ص ۸۶ - ۸۷ -
۶۲- ایضاً : ص ۸۷ -
۶۳- جذبِ عشق : ص ۳۶ -
۶۴- ایضاً : ص ۶ — ۹ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۰۹۶ "میر محمد حسین عطا خاں یک قصہ گفتہ بودلد کہ وفات یافتند - سہ باقی ماندہ ہمیں قدر دیگر بودند -"

ص ۱۱۱۳ "پس از فراغت معہود تلاوت قرآن و نوشتن آن اشہب فکر را کہ میدان شعر ہندی و فارسی و کبت و دوہرہ وغیرہ نیز جولاں می دہند -"

ص ۱۱۱۳ "از کلک جواہر ملک آن شہسوار عرصہ شہنشہی دیوانِ فارسی و ریختہ مکمل و مردف مشتمل بر قصائد و غزلیات و دیگر انواعِ سخن و قصہ شاہ شجاع الشمس در نثر ریختہ -"

ص ۱۱۱۵ "محض روزمرہ کہ عام فہم و خاص پسند بود اختیار نمودہ -"

ص ۱۱۲۲ "در آن روزہائے امردی و نومشقی اکثر بہ کتابت ہائے غزلہائے استادِ خویش کہ بہ سبب کوری از نوشتن معذور است ، مصروف می ماند -"

• • •

اشاریہ

مرتّبہ

ابنِ حسن قیصر

و

آنسہ لالہ رُخ

کتب و منظومات

ب

پ

ت

د

ڈ

ذ

ز

س

ش

غ

ف

ق

گ

ن

مقالات

ب

پ

ت

ج

ح

د

س

ش

ع

ف

ق

رسائل و جرائد

تماہی ہندوستانی ، الہ آباد : جلد ۴ ،
شمارہ ۴ ، اکتوبر ۱۹۳۴ء : ف
۸۳ -

ج

جرنل خدا بخش لائبریری ، پٹنہ :
شمارہ ۱ ، ۱۹۷۷ء : ۱۰۲۲ ، شمارہ
۲ ، ۱۹۷۷ء : ۱۸۷ ، ۱۰۲۲ -
جشن نامہ یونیورسٹی اورینٹل کالج ،
لاہور : دسمبر ۱۹۷۲ء : ۱۴۳ -

د

دو ماہی اکادمی ، لکھنؤ : جلد ۱ ،
شمارہ ۱ ، جولائی ۱۹۸۱ء : ۱۰۷۳ -
دہلی کالج میگزین ، میر نمبر ، ۱۹۶۲ء :
۴۶۴ ، ف ۵۰۵ ، ۵۵۷ ، ۵۶۲ ،
۵۶۳ ، ۵۶۴ ، ۶۴۷ -

س

سویرا ، لاہور : شمارہ ۲۹ : ۸۱۵ -
سہ ماہی اردو ، اورنگ آباد ، دکن :
جنوری ۱۹۲۳ء : ۱۲۶ ، ۱۴۲ -
۱۹۲۶ء : ۵۴۳ - اپریل ۱۹۲۹ء :
۱۰۲۳ - جولائی ۱۹۳۴ء : ۴۱۹ ،
۴۲۰ - جنوری ۱۹۳۷ء : ۱۰۶۸ ،
۱۰۷۰ -
سہ ماہی اردو ، دہلی : جنوری
۱۹۴۷ء : ۳۳۹ -
سہ ماہی اردو ، کراچی : شمارہ ۴ ،
۱۹۶۹ء : ۱۴۲ -
سہ ماہی اردو نامہ ، کراچی : شمارہ
۱۵ : ۱۰۷۱ - شمارہ ۱۶ ، ۱۹۶۴ء :
۴۲۱ - شمارہ ۵۰ : ف ۸۸۱ ، ۹۲۷ ،
۹۲۸ -
سہ ماہی صحیفہ ، لاہور : شمارہ ۳۶ ،
جولائی ۱۹۶۶ء : ۴۲۰ ، ۵۰۰ -
شمارہ ۳۸ : ۹۲۷ -
سہ ماہی غالب ، کراچی : شمارہ ۵ :
۴۱۹ -
سہ ماہی نیا دور ، کراچی : شمارہ
۲۹ - ۳۰ : ۱۰۷۰ -

ع

علی گڑھ میگزین ، طنز و ظرافت نمبر ،
۱۹۵۳ء : ۸۷۲ - ۱۹۶۰ - ۶۱ء ،
۶۰ - ۱۹۵۹ء : ۴۶۳ -

ف

فنون ، لاہور : شمارہ ۷ ، دسمبر
۱۹۶۶ء : ۱۴۱ -

م

ماہنامہ اردوئے معلیٰ : جلد ۱ ، شمارہ
۶ ، ۱۹۰۳ء : ۹۳۰ - جلد ۵ ،
نمبر ۶ ، دسمبر ۱۹۰۵ء : ۴۲۱ -
نومبر ۱۹۰۹ء : ۴۶۳ -
ماہنامہ سات رنگ ، کراچی : جولائی
۱۹۶۰ء :
ماہنامہ ساقی ، کراچی ، میر نمبر :
۱۹۵۸ء :

موضوعات

لسانیات

الف

ز

س

ع

ف

ک

گ

ل

م

ن

ہ

علمی ، ادبی ادارے اور پریس وغیرہ

ب

گ

ل

م

ن

اشخاص ، اقوام و ملل ، افسانوی کردار

آ

ب

پ

ت

ٹ

ث

ج

چ

ح

خ

د

ڈ

ذ

ر

ز

س

ش

ص

ض

ط

ظ

ع

غ

گ

ل

م

و

ہ

اقوام و ملل

افسانوی کردار

مقامات

ب

ڈ

ر

س

ش

گ

ل

ی

محلے ، عمارات ، باغات ، دریا اور پہاڑ وغیرہ

الف

ب

ت

ج

چ

ح

افسانوی مقامات وغیرہ

متفرقات

جنگیں

سیاسی ادارے

صحت نامہ

صفحہ	سطر	غلط	صحیح
۱۳	۱۰	زرتی	گزرتی
۳۶	۱۷	جلد دوم	جلد اول
۴۴	۱۷	دلوائی	دلائی
۷۶	۱۷	علی عادل شاہ شاہی ثانی	علی عادل شاہ ثانی شاہی
۱۱۳	۲۵	بھوگ	بھوک
۲۲۷	۹	بے خبر	بے خبر
۳۲۵	ف ۴	ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد	جامعہ الہ آباد ۔ ۱۹۴۰ع
۳۷۱	۱۵	ہے	ہیں
۳۷۴	۱۲	جو	تو
۳۷۵	۱۸	جو	چو
۴۰۷	ف ۳	قائم	قاسم
۴۱۰	۴	کا بھی ملتا ۔	بھی ملتا ہے
۴۱۶	ح ۲۳	ص ۱۲۳	ص ۱۳۲
۴۱۷	ح ۴۶	جلد سوم	جلد دوم
۴۲۸	۲۹	ہوا	ہو
۴۵۱	۲۵	دیوانِ حاتم دیوان زادہ	دیوانِ حاتم و دیوان زادہ
۵۱۱	۱۶	سر	سر

صفحہ	سطر	غلط	صحیح
۵۱۶	۶	برِصغیر	برِعظیم
۵۵۷	ح ۷	الہ آباد ۱۹۳۰ء	نظامی پریس بدایوں ۱۹۳۰ء
۶۵۷	۲۷	مطبع	مطبخ
۶۵۸	۳	آغا امام باقر کے امام باڑے میں	امام باڑہ آغا باقر میں
۶۸۶	۱۹	جونسن	جانسن
۷۲۰	ح ۹۹	کشف الحقائق	کاشف الحقائق
۷۳۱	۲	حرفِ غنا	حرمتِ غنا
۷۳۶	۱۹	دیوان میر	دیوانِ میر درد
۷۸۴	۶	کیوں ہو	کیوں نہ ہو
۷۹۳	۲۰	نہ ہوئے	نہ موئے
۸۷۱	۱۶	درینکنگ	ڈرینکنگ
۸۷۴	ح ۵۸	پاکستان ، کراچی	(ہند) علی گڑھ
۹۱۷	۱۱	احمد شاہ ابدالی کے بعد	احمد شاہ ابدالی کے حملے کے بعد
۹۸۷	۲	قاسم کا طبقات الشعرا	قاسم کا مجموعۂ لغز ، شوق کا طبقات الشعرا
۱۰۰۶	۱۴	عشقی ، طپش	عوارف ہندی و شمس البیان
۱۰۰۹	۱۳	رہو	رہوں
۱۰۶۶	۱۲	برِصغیر	برِعظیم

تاریخِ ادبِ اردوؔ جلد دوم (حصّہ دوم)

کتابت کی غلطیاں

صفحہ	سطر	غلط	صحیح
۶۵۵	۲۷	کسی	"کسی"
۶۶۲	۱۰	کس	کسی
۷۰۸	۱۷	لنگن	کنگن
۷۱۳	۱۹	رہے ہیں	رہے ہوں گے
۷۲۱	۲۲	رساند	رسانند
۷۴۹	۲۰	وہاں پہنچا	پہنچا واں تک
۷۵۰	۹	انہی معنیٰ میں	انہی معنوں میں
۷۵۷	آخری سطر	وارث علم وامامین وعلیؑ	وارثِ علمِ امامین وعلی
۷۶۶	۱۹	ھذال	ھزّال
۷۸۵	۱۸	اس دور سے کے	اس دور کے
۷۸۵	۱۹	کام	نام
۷۸۷	۵	ھجوبہ	ھجویہ
۷۹۹	۲	سنسا	سنا
۸۵۴	۴	بی لی	بی بی
۸۸۲	۲۵	کانڈ	گانڈ
۹۶۸	۱۷	مٹی کا برابر	مٹی کے برابر
۹۶۸	۲۲	دینی ہے	دیتی ہے
۹۷۱	۳۱	"گلدستۂ گفتار کہا بے کم وکاست"	"گلدستۂ گفتار" کہا بےکم وکاست

اسی امتزاج کے ساتھ آپ کو اس "تاریخ" میں کئی
سطحیں ملیں گی۔ تنقیدی و فکری سطح بھی اور تحقیقی و
تہذیبی سطح بھی۔ روایت و تبدیلی کا سفر بھی اور شاعروں،
مصنفوں کا تجزیہ بھی۔ سوانحی حالات بھی اور تصانیف
کا مطالعہ بھی۔ اسلوب و طرز کا تجزیہ بھی اور لسانی تبدیلیوں
کے مباحث بھی، اور ان سب کے ساتھ ایک منفرد اسلوب
بیان بھی۔ ایسا اسلوب جو آئینے کی طرح صاف و شفاف ہو۔
رواں و شگفتہ ہو اور عام بول چال کی زبان سے قریب ہوتے
ہوئے بھی "ادبی" ہو۔ تاریخ ادب لکھتے ہوئے مصنف نے
رنگین، شاعرانہ اسلوب سے حتی الوسع دامن بچایا ہے تاکہ
اسلوب کی رنگینی اصل تاریخ کو ماند نہ کر دے۔ حقائق، حقائق
ہی کی صورت میں نمایاں ہوں مگر ان کے کھردرے پن کو
اسلوب بیان کا حسن کم سے کم کر دے۔

ہماری مطبوعات

ادب و تنقید

تاریخِ ادبِ اردو جلد اوّل — جمیل جالبی — ۱۵۰/۰۰
" " جلد دوم (دو حصوں پر مشتمل) — ۲۰۰/۰۰
ارسطو سے ایلیٹ تک (نیا ایڈیشن) — جمیل جالبی — ۱۰۰/۰۰
محمد تقی میر — " — ۳۵/۰۰
ایلیٹ کے مضامین — " — ۶۰/۰۰
مثنوی کدم راؤ پدم راؤ — " — ۴۵/۰۰
ادب کلچر اور مسائل — " — ۸۰/۰۰
نئی تنقید — " — ۸۰/۰۰
تنقید اور تجربہ — " — ۸۰/۰۰
امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخہ برلن ذخیرۂ اشپرنگر — گوپی چند نارنگ — ۶۰/۰۰
انیس شناسی — " — ۵۰/۰۰
اقبال کا فن — " — ۶۰/۰۰
اسلوبیاتِ میر — " — ۲۵/۰۰
سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ — " — ۲۵/۰۰
اردو افسانہ روایت اور مسائل نیا ایڈیشن — ۱۵۰/۰۰
اقبال سب کے لیے — فرمان فتحپوری — ۷۵/۰۰
شعر و حکمت مجلّد — ۱۰۰/۰۰
" پیپر بیک — مغنی تبسم، شہریار — ۸۰/۰۰
ارمغانِ فاروقی نذرِ خواجہ احمد فاروقی — ظہیر احمد صدیقی — ۷۵/۰۰
ابتدائی کلامِ اقبال بہ ترتیبِ مہ و سال — پروفیسر گیان چند جین — ۱۲۵/۰۰
ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر — ڈاکٹر قمر رئیس — ۱۲۵/۰۰
ترقی پسند تحریک کی نصف صدی — علی سردار جعفری — ۱۲/۰۰
فقراتِ سرسیّد مترجم — محمد حسین شفا — ۲/۰۰
سیّد حامد نگارخانۂ رقصاں کی روشنی میں — نجمہ شہریار — ۲۰/۰۰
انتخابِ دواوین — مولوی امام بخش صہبائی
مرتبہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی — ۵۰/۰۰
برطانیہ کی سیاسی جماعتیں اور پارلیمنٹ — حبیب حیدر آبادی — ۷۵/۰۰
جسٹس آف دی پیس لندن
رہ و رسمِ آشنائی (انشائیے اور مضامین) — " — ۳۰/۰۰

شاعری

نسخہ ہائے وفا (کلیات) — فیض احمد فیض — ۶۰/۰۰
مہر و نیم — افتخار عارف — ۴۵/۰۰
انگلیوں سے خون — سیّد علی ظہیر — ۲۵/۰۰
شہر گمنام — منیب الرحمٰن — ۱۵/۰۰
شوخیٔ تحریر مزاحیہ کلام — سیّد محمد جعفری — ۳۰/۰۰
غبارِ ناتواں — مظفر شکوہ — ۳۰/۰۰
تنہائی — صدیقہ شبنم — ۲۵/۰۰
ماحصل (کلّیات) — اقبال عظیم — ۷۵/۰۰
سمن زار (منتخب فارسی اشعار مع اردو ترجمہ) — ضیاء احمد بدایونی — ۶۰/۰۰
صلاح الدین پرویز کے دوہے — ۲۵/۰۰
صلاح الدین پرویز کے خطوط (شاعری) — ۶۰/۰۰
کنفیشن — صلاح الدین پرویز — ۲۵/۰۰
جہاں نما! ایک ہزار رباعیات کا مجموعہ — بادا کرشن گوپال مغموم — ۵۰/۰۰
جادۂ شوق — " " — ۵۰/۰۰
موجوں کا مکاں — وقار لطیف (لندن) — ۳۰/۰۰

AN ANTHOLOGY OF MODERN URDU POETRY — Rs.75
Edited by Baidar Bakht

SELECTED POEMS OF BALRAJ KOMAL — Rs.35

ناول و افسانے

گردشِ رنگِ چمن — قرۃ العین حیدر — ۵۰/۰۰
چاندنی بیگم — "
بازگوئی — سُریندر پرکاش — ۵۰/۰۰
ناروے کے بہترین افسانے — ہرچرن چاولہ — ۵۰/۰۰
آتے جاتے موسموں کا سچ — " — ۵۰/۰۰

سفرنامہ

سفر آشنا — گوپی چند نارنگ — ۱۵/۰۰
سرسیّد احمد خاں پنجاب میں — مولوی سیّد اقبال علی — ۵۰/۰۰

Educational Publishing House
3108, Vakil Street, Dr. Mirza Ahmed Ali Marg.
Lal Kuan, Hamdard Marg, Delhi-110006
Phone : 526162 — 774965